

TRA OTTOCENTO E NOVECENTO IL TEATRO DI ROBERTO BRACCO

Dissertation

zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie
der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel
vorgelegt

von

ANTONIO STÄUBLE

von Sulz (Aargau)

~~1957~~
—

ILTE-TURIN

~~1958~~

1958
=



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546710_0016

INTERMEZZO

COLLANA INDICATIVA DI STUDI SUL TEATRO E SUL CINEMA DIRETTA DA LUCIO RIDENTI

Ai miei genitori

TRA OTTOCENTO E NOVECENTO **IL TEATRO DI ROBERTO BRACCO**

Dissertation

zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie
der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel
vorgelegt

von

ANTONIO STÄUBLE
von Sulz (Aargau)



ILTE-TURIN
1958

Genehmigt von der Philosophisch - Historischen Fakultät auf
Antrag der Herren Prof. Dr. G. Zamboni und Dr. G. Bonalumi

Basel, den 18. Dezember 1957

gez. PROF. DR. KARL SCHEFOLD, Dekan

Eine Buchhandelausgabe erscheint gleichzeitig unter dem gleichen Titel und beim gleichen Verlag.

PREFAZIONE

Roberto Bracco fu, verso la fine dell'Ottocento e nel primo ventennio del Novecento, uno degli autori di teatro più frequentemente rappresentati in Italia ed all'estero. Oggi le sue opere godono di molto minor fortuna e le riprese delle sue commedie sono state relativamente rare negli ultimi anni. Il mutamento del gusto e certe insufficienze stilistiche e formali del suo teatro sono all'origine di questo fenomeno. Tuttavia la sua opera ha ancor oggi molto da dirci, sia dal punto di vista storico, quale traccia su cui ricostruire l'evoluzione del teatro italiano dal verismo al Pirandello, sia anche, nonostante i limiti, dal punto di vista estetico. Spirito vivace, attento alle più svariate manifestazioni spirituali del suo tempo, il Bracco si mostrò, specie nelle ultime opere, sensibile a problemi che sarebbero poi stati al centro delle creazioni dei commediografi del Novecento; spesso venne considerato — a giusto titolo — un precursore.

Negli anni che precedettero la guerra 1915-18 fu tra i primi a dedicare profonda attenzione all'analisi del subcosciente ed al problema dello sdoppiamento della personalità umana; fu sovente notata un'affinità spirituale con il Pirandello, sia pure nella diversità sostanziale della forma. Col suo dramma

forse più notevole, Il piccolo santo, il Bracco precorse la tecnica intimista, impostasi poi col cosiddetto « teatro del silenzio » (soprattutto in Francia, con Amiel, Bernard, Obey, Vildrac). Silvio D'Amico ebbe a scrivere a proposito del Piccolo santo: « Il Bracco ha precorso, in quest'opera, non solo Jean-Jacques Bernard, ma Freud, mettendo in scena il dramma del subcosciente: conflitto segreto fra eroi velati, i quali non si confessano mai direttamente, ma parlano d'altro, perchè dei loro sentimenti non sono consapevoli; senonchè, anche dai loro discorsi, così stonati e indiretti, il dramma s'intravede; e si esprime, come appunto disse, ma più tardi, Jean-Jacques Bernard, attraverso l'inespresso ».

La necessità di un riesame dell'opera del commediografo è stata più volte sottolineata (cfr. pagg. 53-54 di questo volume). Il presente lavoro è il tentativo di una rassegna completa del teatro di Roberto Bracco inquadrato nel suo tempo e di una definizione della sua importanza nella storia del teatro italiano dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento.

È per me un gradito dovere l'esprimere qui la mia sentita riconoscenza al professor Giuseppe Zamboni dell'Università di Basilea, i cui consigli ed incoraggiamenti sono stati una guida preziosa ed indispensabile durante le mie ricerche. Ringrazio pure il dottor Giovanni Bonalumi per l'interesse preso a questo lavoro.

A. S.

Avvertenza: Nel corso del lavoro le opere critiche più importanti vengono citate per intero soltanto la prima volta in cui sono menzionate. Per ogni ulteriore precisazione rimando alla bibliografia alla fine del volume.

INDICE DEI CAPITOLI

	PAG.
<i>Prefazione</i>	7

PARTE PRIMA: *Il teatro italiano nella seconda metà del secolo decimonono*

CAP. 1° - Il tardo Romanticismo; il Ferrari ed il Torelli	13
CAP. 2° - Il Verismo	21
CAP. 3° - Il Neo-idealismo	35

PARTE SECONDA: *L'opera di Roberto Bracco*

CAP. 1° - Un commediografo ingiustamente dimenticato	51
CAP. 2° - I rapporti con l'Ibsen e con il teatro straniero	59
CAP. 3° - Motivi ideali nel teatro del Bracco	67
CAP. 4° - Da <i>Non fare ad altri...</i> a <i>Infedele</i> (1886-95)	71
<i>Non fare ad altri...</i> - <i>Lui lei lui</i> - <i>Un'avventura di viaggio</i> - <i>Una donna</i> - <i>Maschere</i> - <i>Infedele</i>	
CAP. 5° - Da <i>Il trionfo</i> a <i>Fiori d'arancio</i> (1896-98)	83
<i>Il trionfo</i> - <i>Don Pietro Caruso</i> - <i>La fine dell'amore</i> - <i>Fiori d'arancio</i>	
CAP. 6° - Da <i>Tragedie dell'anima</i> a <i>Sperduti nel buio</i> (1899-1901) .	99
<i>Tragedie dell'anima</i> - <i>Il diritto di vivere</i> - <i>Uno degli onesti</i> - <i>Sperduti nel buio</i>	
CAP. 7° - Da <i>Maternità</i> a <i>I fantasmi</i> (1903-1906)	119
<i>Maternità</i> - <i>Il frutto acerbo</i> - <i>La piccola fonte</i> - <i>Notte di neve</i> - <i>I fantasmi</i>	

	PAG.
CAP. 8° - Da <i>Nellina</i> a <i>Il piccolo santo</i> (1908-1912)	147
<i>Nellina</i> - <i>Ad armi corte</i> - <i>Il perfetto amore</i> - <i>Il piccolo santo</i>	
CAP. 9° - <i>Il piccolo santo</i> quale preludio all'ulteriore evoluzione del teatro europeo (Subcosciente, Teatro del silenzio)	165
CAP. 10° - <i>Nemmeno un bacio</i> e il ciclo «Riverberi della guerra» (1912-18)	173
<i>Nemmeno un bacio</i> - <i>Alessandrone</i> - <i>L'internazionale</i> - <i>L'amante</i> <i>lontano</i> - <i>L'ucchie cunzacrato</i> - <i>La culla</i> - <i>La principessa</i> - <i>L'innovatore</i>	
CAP. 11° - <i>I Pazzi</i> (1922)	191
<i>I Pazzi</i> - <i>La luce di Santa Agnese</i>	
CAP. 12° - La polemica D'Ambra-Tilgher su <i>I Pazzi</i> e la posizione del Bracco nel teatro del Novecento	207
<i>Bibliografia</i>	219
I - Sul teatro della seconda metà dell'Ottocento e dei primi del Novecento	
II - Su Roberto Bracco	
A - Opere del Bracco	
B - Opere sul Bracco	
(Curriculum vitae)	233)

PARTE PRIMA

IL TEATRO ITALIANO NELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO DECIMONONO

IL TARDO ROMANTICISMO: IL FERRARI ED IL TORELLI

Un esame adeguato dell'opera di Roberto Bracco presuppone una rapida rievocazione delle vicende del teatro italiano negli ultimi decenni dell'Ottocento. Verso la metà del secolo dominava sui palcoscenici italiani la produzione francese (dapprima Scribe e Dumas padre, poi Augier, Dumas figlio e Sardou). Diego Valeri (in: *Efficacia del teatro francese sul teatro di Paolo Ferrari*, « Rivista d'Italia », 12, 1, 1909, pagine 257-328) cita a questo proposito la testimonianza di un direttore della Compagnia Reale Sarda, Righetti, secondo il quale « per ben trattenerne e dilettere il pubblico » non v'era allora altro mezzo che « ricorrere al teatro straniero » (e più particolarmente francese). L'annuncio di una novità francese bastava a far riempire le sale, disertate invece quando vi si rappresentavano opere italiane. Gli autori stessi non sfuggivano all'influenza d'oltr'Alpe; pochi seppero far opera veramente originale.

L'età romantica, così fertile nel campo della lirica e del romanzo, non aveva creato un teatro capace di rinvigorire l'anemico repertorio nazionale e di essere foriero di ulteriori sviluppi. I drammi del Pellico e del Niccolini non sopravvissero a lungo allo stato d'animo da cui erano sorti; quelli del Foscolo si ricollegano all'Alfieri e ad ogni modo il loro valore è molto limitato; l'unico lavoro teatrale di una certa vitalità prodotto dal Romanticismo è l'*Adelchi* del Manzoni. Ben più duratura invece fu la fortuna dell'Alfieri, frequentemente rappresentato nell'Ottocento (certe interpretazioni, ad esempio quelle di Gustavo Modena o di Adelaide Ristori, sono divenute celebri).

Fra tutti i generi letterari, il teatro è forse quello che maggiormente ha fornito, in ogni tempo, argomento a polemiche ed a discussioni. In particolare, nella seconda metà del secolo decimonono, si disputò da più parti sulla decadenza del teatro italiano e soprattutto sui mezzi adatti a far nascere un teatro nazionale, che avrebbe dovuto essere l'espressione del-

l'anima di tutto il paese. Si invocarono perciò dallo Stato premi e concorsi per autori drammatici, che in realtà (come osservava Ferdinando Martini in un articolo del 1888, ripubblicato nel volume *Al teatro*, 1895, Firenze, pagg. 113 sgg.) non servirono ad altro che ad aumentare il numero delle cattive commedie, dato che un concorso non poteva certo rendere geniale un mediocre scrittore. Le polemiche comunque durarono a lungo, poi si affievolirono, a mano a mano che il teatro dei Ferrari, dei Giacosa, dei Praga, dei Butti e dei Bracco andava imponendosi in Italia ed anche all'estero. Pure per quello che riguarda gli attori si sollecitarono aiuti statali e formazioni di scuole di recitazione; più volte si cercò di dar vita a compagnie stabili sovvenzionate, sull'esempio di quanto aveva fatto il governo sardo dal 1820 al 1852 a Torino; ma i tentativi non ebbero fortuna.

Fra gli autori operanti intorno alla metà del secolo, prima che Paolo Ferrari dominasse le scene italiane, sono da ricordare il Bon, il Giraud, il Castelveccchio, il Carrera, il Gherardi del Testa, il Suner, ma soprattutto Vincenzo Martini (padre di Ferdinando) e Paolo Giacometti. Del primo, fiorentino, si ricorda specialmente *Il cavaliere d'industria* e si loda la purezza della lingua, la limpidezza del dialogo e l'acutezza dell'osservazione e del pensiero; ma l'influenza dello Scribe, con tutti i suoi schemi, le sue sorprese ed i suoi colpi di scena, è pur sempre notevole. Il secondo fu autore stipendiato da Compagnie Teatrali e fu quindi fecondissimo; gran parte della sua produzione si ispira ai modi piuttosto melodrammatici del basso romanticismo: la ricerca dell'effetto per l'effetto, lo stile declamatorio, le situazioni inattese, il patetico brutale. Sfuggono a questo schema pochi lavori, tra cui sono frequentemente citati *La morte civile* (1861), che restò a lungo nel repertorio delle Compagnie, e *Il poeta e la ballerina* (1841): costituiscono due tra i primi tentativi in Italia di un teatro di costumi, ispirato a problemi della vita contemporanea e precorrono quindi più da vicino il Ferrari¹. Anche Luigi Suner e Vincenzo Martini, del resto, si andavano muovendo in questa direzione ed il Martini apertamente sosteneva che la commedia doveva essere il quadro della società e dei costumi.

Bisogna ricordare altresì, prima di parlare del Ferrari, la tendenza neo-romantica che fornì, specie nel decennio 1870-80, numerosi drammi, ispirati soprattutto al Medio-Evo: in essi erano venuti meno i sentimenti religiosi,

¹ Lo Zola, trattando della *Morte civile* (recitata a Parigi da Tommaso Salvini) nel suo libro *Le naturalisme au théâtre*, Parigi 1881, ritrova nel dramma del Giacometti alcune caratteristiche che lo apparentano al teatro verista: pur riconoscendo che il punto di partenza è un po' melodrammatico, l'autore dei *Rougon-Macquart* loda la bella nudità del lavoro, per lui piacevole contrasto con la macchinosità del teatro alla Scribe ed alla D'Ennery, pieno di illogiche convenzionalità sceniche: «pas un coup de théâtre à notre mode française. Les scènes se suivent tranquillement, la toile tombe sur une conversation, les actes sont coupés au petit bonheur».

patriottico ed eroico, per lasciare il posto ad un vago idealismo e ad un sentimento spesso degenerante nella sdolcinatura, sullo sfondo di una ricostruzione storica molto approssimativa e di maniera. In questo quadro sono da menzionare Leopoldo Marengo (1831-99), particolarmente per *Il falconiere di Pietra Ardena*, che riportò un grande trionfo nel 1871, Felice Cavallotti (1842-98) e, più sobrio, più accurato nella forma, ed anche, talora, più intimo, il Giacosa dei drammi storici.

Alla stessa generazione neo-romantica appartiene Pietro Cossa (1830-81), che tentò di superare l'artificiosità declamatoria con una maggiore attenzione alla logica umana dei caratteri. Nel prologo del *Nerone* (1871), egli si proclama anzi, a suo modo, « verista »: per verismo egli intende il dare ai personaggi, per lo più storici, un linguaggio verisimile e concreto ed un animo « moderno », il sottrarli all'idealizzazione retorica dei drammi storici, e il considerarli nella loro vera natura di esseri umani e quindi anche mediocri, simili all'uomo contemporaneo, con tutti i difetti che questo può avere: di qui una certa meschinità e freddezza nella rappresentazione delle figure, che spesso confina con la sciatteria.

Tutto ciò resta intento superficiale e raramente egli coglie con sicurezza l'essenza intima dei personaggi; questi non vivono quasi mai di vita propria; l'ossatura dei drammi si regge più su declamazioni e tirate che su una profonda indagine psicologica; qui sono i limiti dei molti lavori storici del Cossa (*Plauto e il suo secolo*, *Giuliano l'apostata*, *Cleopatra*, *Cola di Rienzo*, *I Borgia*, *I napoletani del 1799*, ecc.); i più notevoli sono *Messalina* e, soprattutto, *Nerone*; in quest'ultimo dramma, l'unico in grazia del quale il Cossa sopravviva, vi sono alcuni vigorosi quadri e due figure intuite con felice genialità: Egloge — giovinetta dalla « infantile e gaia natura », in cui vibra una malinconia elegiaca che è nel fondo dell'anima del Cossa e che lo avvicina ai lirici del basso Romanticismo, particolarmente all'Aleardi — e Nerone stesso, reso con efficacia nelle sue stranezze e nelle sue manie: « intelligente ma pazzesco, di tendenze artistiche ma vanesio ed incapace di levarsi all'arte, mosso qua e là da qualche impeto buono, ma vigliacco e crudele, odiato, temuto, eppure amato sino all'estremo da poche anime ligie, Nerone è insomma un personaggio, se non psicologicamente intuito (e mal si poteva se sempre è figurato come un capriccioso demente), scenicamente curioso, e si presta a produrre situazioni varie, e ad esserne il centro: nell'aula imperiale, nella taverna, nello studio di scultore, nel triclinio, nell'ultimo ricovero e nascondiglio ». (G. MAZZONI: *L'Ottocento*, Milano, 6ª ediz., 1956, vol. 2º, pag. 1003).

Il Cossa è la sola personalità di rilievo della tendenza neo-romantica (a parte il Giacosa, che però produsse le sue opere più valide proprio al di fuori di questa maniera), tendenza che, del resto, non ebbe influenza capitale sugli ulteriori sviluppi del teatro italiano e si esaurì in se stessa.

Non più di un rapido cenno meritano gli autori dei « proverbi », genere drammatico importato dalla Francia, di cui Alfred de Musset era stato l'iniziatore ed il modello; si tratta dello studio e della risoluzione rapida di un piccolo problema di psicologia. Ma mentre nel Musset l'analisi è profonda e le scene si susseguono con grazia e levità, negli imitatori italiani (Francesco De Renzis, Felice Cavallotti, Giuseppe Giacosa, Ferdinando Martini) si sente troppo l'artificio.

Molto importante storicamente — anzi più storicamente che artisticamente — è invece la figura di Paolo Ferrari (1822-89), dominatore delle scene italiane nel terzo quarto del secolo XIX, unico rappresentante italiano di un certo livello della commedia di costumi alla maniera di Emile Augier e di Alexandre Dumas figlio; col concentrare l'interesse su problemi ed abitudini della vita contemporanea, precorre l'avvento del verismo. Il Tonelli (*Il teatro contemporaneo italiano*, Milano 1936) distingue tre periodi principali nella seconda metà del secolo scorso: il neo-romanticismo, il naturalismo e lo psicologismo. Nel naturalismo egli fa rientrare anche il teatro italiano del Ferrari e quello francese del Dumas e dell'Augier, sebbene in questi autori permangano molti resti delle convenzioni sceniche e di linguaggio dei tempi dello Scribe, che distinguono nettamente le loro commedie dal vero teatro verista; ed infatti il Tonelli, pur vedendo nel Dumas, nell'Augier e nel Ferrari i precursori del naturalismo del Becque, dello Zola, del Verga, del Giacosa e del Praga, sottolinea: « Bisogna... che il periodo *Dumas-Augier* non sia confuso col periodo *Becque-Théâtre libre*, l'uno essendo all'origine del movimento, e perciò con molte incertezze e perplessità, l'altro proseguendo quello stesso movimento, e quindi con tutt'i benefici dell'esperienza precedente, con la piena consapevolezza del fine da raggiungere e dei mezzi da usare » (pag. 86).

Tanto il Ferrari che il Dumas e l'Augier condannano la formula dell'arte per l'arte e vogliono che il teatro tenda ad uno scopo morale, secondo l'etica positivista del tempo; essi si servono delle commedie per diffondere le loro idealità morali e sociali. L'Augier nella prefazione a *Les Lionnes pauvres*, rivendica la funzione sociale del teatro, che deve essere l'eco della vita e portare sul palcoscenico i vizi della società; ed il Dumas più esplicitamente proclama: « Le théâtre n'est pas le but, ce n'est que le moyen » e: « Par la tragédie, par la comédie, par le drame, par la bouffonnerie, dans la forme qui nous conviendra le mieux, inaugurons donc le théâtre utile, au risque d'entendre crier les apôtres de l'art pour l'art, trois mots absolument vides de sens ». Il Valeri, nell'articolo citato, riporta alcuni passi teorici del Dumas, dell'Augier e del Ferrari, che bene lumeggiano l'affinità della loro estetica.

Il Dumas, più intransigente dell'Augier, insorge spesso contro i pregiudizi, la morale corrente, la società: nella prefazione a *La femme de*

Claude (1873), egli rivendica allo scrittore il diritto di attaccare e discutere le leggi umane e le azioni dei giudici e ricorda, a questo proposito, il celebre intervento del Voltaire nell'affare Calas; egli distingue pure la morale assoluta da quella legale ed afferma che esse non sempre coincidono, come dimostrano le molte ingiustizie commesse sotto la protezione della legge. Queste idee particolarmente audaci, unitamente al simbolismo di certi suoi drammi (come appunto *La femme de Claude*), indurranno più tardi il Brunetière, nella sua conferenza di Besançon su *La renaissance de l'idéalisme*, tenuta nel 1896¹, a considerare il Dumas, con molta esagerazione, un autentico precursore della rinascita idealista degli ultimi anni del secolo. L'Augier, figura più indulgente, è nel complesso un paladino della morale del suo tempo e si accanisce soprattutto contro l'individualismo romantico ed anarchico; senza grandi pretese rivoluzionarie, egli bada a difendere la famiglia e gli affetti legittimi, pur ammettendo il divorzio in certi casi (cfr. *Madame Caverlet*), ed a colpire l'amore smodato per il denaro e per il lusso.

Il Ferrari è molto più vicino all'Augier che non al Dumas, il cui idealismo dovette sembrargli di scarsa utilità nella vita pratica; egli preferì prendere partito per la società, difendendo le sue istituzioni, le sue leggi ed anche certi pregiudizi, che, seppur criticabili, sono necessari ad assicurare la conservazione della società medesima. Nota il Croce (P. FERRARI, in: *Letteratura della Nuova Italia*, vol. I, pagg. 316 e segg.) che la moralità è la Musa del Ferrari ed i suoi personaggi sono imperativi categorici incarnati; le sue commedie sono spesso dimostrazioni di determinate « tesi »: vediamo in *Prosa* la difesa della famiglia contro l'anarchia dell'amore *ex lege*, in *Cause ed effetti* la polemica contro il freddo e rigido materialismo ed i matrimoni d'interesse, nelle *Due dame* la presa di posizione contro facili, romanticheggianti riabilitazioni della cortigiana (sul tipo della *Dame aux camélias* del Dumas), negli *Uomini seri* la pittura satirica degli uomini che irridono i sentimenti gentili e si atteggiavano a spiriti forti, nel *Ridicolo* l'idea che anche il ridicolo che copre i mariti traditi aiuta a salvaguardare l'onore familiare, e così via. Naturalmente la tesi appesantisce alcuni lavori, cui pure nuoce l'uso di espedienti scenici tipici della commedia ad intreccio dello Scribe (situazioni paradossali, colpi di scena di un romanzesco piuttosto grossolano, incontri inaspettati, agnizioni, ecc.). Ma il Ferrari ha creduto fermamente, con sincerità, alle sue tesi ed ha concepito alcuni caratteri di forte rilievo (come Clotilde e Marcella nel *Suicidio*, Sirchj nel *Duello*, Anna in *Cause ed effetti*).

Il suo vero capolavoro è *Il Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, schiettamente originale, completamente fuori degli schemi augieriani e

¹ Pubblicata nel volume *Discours de combat*, Parigi 1900, pagg. 1-57.

dumasiani: fresca, spontanea rievocazione di un episodio capitale della vita del Goldoni, che il Ferrari ammirava moltissimo: egli ha rivissuto veramente il suo argomento ed ha portato sulla scena, come scrive il Croce, il « mondo veneziano del Settecento, visto attraverso la visione del contemporaneo Goldoni, nel modo come questi lo semplificò e presentò nella sua arte ». Gli ambienti di analoghi lavori storici (*Dante a Verona, La satira e Parini*, quest'ultimo inferiore al *Goldoni*, ma pur notevole per la figura del protagonista) erano forse meno congeniali all'autore e perciò le rievocazioni riuscirono artisticamente inferiori.

Malgrado i molti limiti, il teatro del Ferrari ha alcuni momenti felici; soprattutto spetta all'autore modenese il merito di aver dato inizio, consapevolmente, ad un teatro il cui scopo fosse lo studio accurato della realtà contemporanea; senza predecessori italiani e sprovvisto di una tempra eccezionale di innovatore, egli si rifece, quasi inconsciamente, al teatro francese, verso il quale lo portava la sua simpatia. Ma la semplice constatazione di quella che era la situazione della scena italiana prima del Ferrari e del grande passo avanti che le sue commedie significarono, basta ad assicurargli un posto di rilievo nella storia del teatro dell'Ottocento.

Il nome di Achille Torelli (1841-1922) è rimasto legato a *I mariti*, commedia che ebbe un successo strepitoso: dopo la prima al Teatro Niccolini di Firenze, la sera del 25 novembre 1867, il ventiseienne scrittore napoletano fu salutato come il maggior autore teatrale italiano. *I mariti* costituisce effettivamente uno dei capolavori drammatici del secolo XIX; anche una recente ripresa (stagione 1955-56) ebbe lusinghiero successo. Si allontana dai consueti schemi francesizzanti e piace soprattutto per la grazia della composizione, per l'equilibrio del ritmo, per l'agilità elegante del dialogo, per l'efficace presentazione dei personaggi, che, anche se analizzati con scarsa profondità psicologica, sono figure piene di vita spontanea, veri e propri caratteri e non fantocci. Non vi è un intreccio ingarbugliato, non vi sono inverisimiglianze o macchinosità: anzi la trama è quasi insignificante, l'attenzione essendo tutta rivolta al quadro di costumi, ai caratteri ed anche alla satira: nella satira è implicita una morale ed anche, se vogliamo, una tesi (i buoni mariti fanno le buone mogli): ma esse scaturiscono quasi inconsapevolmente dall'azione, mai danno l'impressione di pesare su di essa, di costringerla in schemi fissi. Il Torelli infonde alla sua commedia una festosità ed un brio, non dissimili, come vedremo, dalle migliori riuscite del teatro comico del suo conterraneo Roberto Bracco.

« Les pièces de Torelli — scrive J. Dornis (*Le théâtre italien contemporain*, Parigi 1902-03) — sans surprises, sans intrigues préparées, étonnèrent, charmèrent, conquièrent. Des personnages y parlaient avec simplicité, ils ne faisaient rien d'étranger à ce qui est humain. C'était la conti-

nuation de l'heureuse veine inaugurée par des pièces comme les *Seize comédies* et la *Prose* de Ferrari. L'Italie reconnaissait enfin, sur la scène, les mœurs de sa civilisation particulière ».

Ad un attento esame non sfuggono alcuni difetti: per esempio una certa superficialità ed una frammentarietà derivata dall'assenza di un saldo organismo drammatico: *I mariti* offre piuttosto un susseguirsi di scene che non una vera trama coerente; il fascino della commedia risiede essenzialmente nella spontanea, leggera freschezza. Mai il Torelli ritrovò la fortunatissima vena poetica de *I mariti*; gli altri lavori riescono nel complesso molto inferiori, pur presentando qualche momento felice. Scrive Alda Croce: « Nelle opere che seguirono *I mariti* è il segno di un travaglioso svolgimento. Il Torelli, abbandonata ogni ricerca di verisimiglianza e di gradevolezza si diede a raffigurare drammi così psicologicamente complicati ed assottigliati da giungere all'esasperazione. Il successo dei *Mariti* aveva generato nel pubblico una troppo esigente attesa, che doveva di necessità rimanere insoddisfatta, e d'altra parte il Torelli, artista coscienzioso qual era e serio e di elevati ideali, temè il pericolo di imitare se stesso; poiché *I mariti* segnavano un raggiunto equilibrio senza possibilità di sviluppo, cercò con ansia nuove vie, forse troppo ardue, in cui non riuscì ad esprimersi completamente » (*Teatro italiano della seconda metà dell'Ottocento*, Bari 1940, vol. I, pag. 10).

IL VERISMO

Il teatro del Dumas, dell'Augier, del Ferrari, nella sua critica o pittura di determinati costumi della vita contemporanea, costituisce un notevole passo avanti verso il naturalismo; per molti elementi, invece, esso resta ancorato alle concezioni sceniche del periodo precedente, che aveva visto trionfare lo Scribe e la teoria della « pièce bien faite », cara al maggior critico francese dell'epoca, Francisque Sarcey. La tesi (che spesso finisce per opprimere l'azione), gli intrecci macchinosi, i colpi di scena inattesi, gli inverisimili interventi del caso, la presenza, specie nel Dumas, del « raisonneur », cioè del personaggio porta-parola, che ha solo la funzione di esprimere l'opinione dell'autore, sono tutti fattori che vanno a scapito di quella semplicità e naturalezza che devono essere la base di una autentica commedia verista. Il teatro naturalista ebbe la sua massima fioritura nel decennio 1880-90 e si inquadra nel più vasto movimento verista che, strettamente legato alla filosofia positivista, investì tutte le forme di letteratura, lasciando, soprattutto nel romanzo (Flaubert, Zola, Verga, ecc.), tracce indelebili. Il vero e proprio teatro verista è in ritardo di alcuni anni sul movimento; esso sorge quando i romanzieri — tanto in Italia che in Francia — hanno ormai fornito le loro opere più significative. Il teatro resta più a lungo ancorato a certe convenzioni (anche se poco logiche), nonostante la vigorosa campagna di rinnovamento condotta da alcune figure di grande rilievo, primo fra tutti lo Zola.

Il libro di quest'ultimo *Le naturalisme au théâtre* (Parigi, 1881) — nonostante una certa frammentarietà, inevitabile trattandosi di una raccolta di articoli di critica teatrale scritti in momenti differenti — è un documento interessantissimo della situazione della scena francese negli anni che precedettero immediatamente l'avvento del Becque. Lo Zola constatava che tutta l'evoluzione della letteratura si compiva da secoli in direzione di una sempre maggiore aderenza al vero; per quello che riguarda il teatro, ad

esempio, dalle sacre rappresentazioni fino al Dumas ed all'Augier, si poteva osservare un sempre maggiore sforzo di fedeltà alla vita reale, una sempre minore parte fatta a fantasticherie disordinate. Riconosceva i progressi che il Dumas e l'Augier avevano realizzato rispetto alle commedie dello Scribe, piene di colpi di scena e di inverisimiglianze; tuttavia riteneva che le loro opere restassero ancora troppo legate alle convenzioni; queste, vecchie di molti anni, non erano più conformi allo spirito dei tempi, ma tuttavia continuavano a dominare la scena, non solo per quello che riguardava la struttura dei drammi, ma anche nel campo del linguaggio, della messa in scena, dei costumi, della dizione, tutti elementi che avrebbero dovuto invece essere improntati ad una esatta riproduzione della vita contemporanea.

L'evoluzione del teatro si andava compiendo più lentamente di quella del romanzo, che ormai aveva prodotto, sull'esempio del Balzac, tutta una serie di capolavori ispirati ad una attenta osservazione della vita. Il teatro attendeva invece ancora l'uomo che osasse liberare la scena dagli schemi vieti e superati, dai limiti e dalle convenzioni imposte da falsa moralità; che creasse il vero dramma dell'età moderna, età in cui sempre più grande era l'esigenza di un'analisi esatta, di una scienza sperimentale; l'azione avrebbe dovuto svolgersi senza colpi di scena e rivelare la natura dei personaggi; l'attenzione avrebbe dovuto portare non solo sull'« uomo psicologico », ma anche sull'« uomo fisiologico », studiato da un punto di vista scientifico, considerato quale prodotto della razza e dell'ambiente, insomma su « l'homme d'après la science, remis dans la nature et y jouant son rôle strict, sous des influences de toutes sortes ». Ecco come lo Zola definiva succintamente il naturalismo in uno degli articoli raccolti nel volume citato:

« Dans la science, le naturalisme, c'est le retour à l'expérience et à l'analyse, c'est la création de la chimie et de la physique, ce sont les méthodes exactes qui, depuis la fin du siècle dernier, ont renouvelé toutes nos connaissances; dans l'histoire, c'est l'étude raisonnée des faits et des hommes, la recherche des sources, la résurrection des sociétés et de leurs milieux; dans la critique, c'est l'analyse du tempérament de l'écrivain, la reconstruction de l'époque où il a vécu, la vie remplaçant la rhétorique, dans les lettres, dans le roman surtout, c'est la continuelle compilation des documents humains, c'est l'humanité vue et peinte, résumée en des créations réelles et éternelles. Tout notre siècle est là, tout le travail gigantesque de notre siècle ».

Ed altrove egli invocava l'avvento nel teatro di un ardito innovatore: « Notre théâtre aurait tant besoin d'un homme nouveau qui balayât les planches encanaillées, et qui opérât une renaissance dans un art que les faiseurs ont abaissé aux simples besoins de la foule! Oui, il faudrait un tempérament puissant dont le cerveau novateur vînt révolutionner les con-

ventions admises et planter enfin le véritable drame humain à la place des mensonges ridicules qui s'étalent aujourd'hui... Où est-il l'auteur inconnu qui devra faire le drame naturaliste? Le domaine du théâtre est libre. A cette heure en France, une gloire impérissable attend l'homme de génie, qui reprenant l'oeuvre de Molière taillera en pleine réalité la comédie vivante, le drame véritable de la société moderne ».

Il ritardo dell'evoluzione dell'arte scenica rispetto a quella narrativa fece sì che i primissimi frutti del teatro verista fossero riduzioni da romanzi o novelle; fu così in Italia (*Cavalleria rusticana* del Verga, *Giacinta* del Capuana), fu così in Francia, dove però i tentativi di adattamenti teatrali dello Zola (*Germinie Lacerteux*, *Thérèse Raquin*, *L'Assommoir*, intrecci troppo poco adatti alle esigenze sceniche) dei Goncourt (*Henriette Maréchal*), del Maupassant (*Mademoiselle Fifi*) e del Daudet (*Tartarin sur les Alpes*) non ebbero soverchio successo.

La vera riforma del teatro francese avvenne con Henry Becque e soprattutto con i suoi due capolavori, *Les Corbeaux* (scritto nel 1875 e rappresentato nel 1882) e *La Parisienne* (1885), la cui influenza fu grandissima su tutto il teatro posteriore, sia in Francia che all'estero, tanto che Baldo Curato poté intitolare il primo capitolo del suo studio (*Sessant'anni di teatro in Italia - da G. Verga ad U. Betti*, Milano 1947): « L'insegnamento del teatro di Enrico Becque ». I due drammi sono la realizzazione più alta delle idee esposte dallo Zola in *Le naturalisme au théâtre*. Con essi il Becque rinuncia decisamente a tutte le convenzioni e le formule sceniche allora imperanti (e questo fatto contribuì all'accoglienza fredda ad essi tributata ed alle difficoltà incontrate dall'autore per far rappresentare *Les Corbeaux*: il lavoro fu per molti anni costantemente rifiutato dai direttori di teatro fino a che non venne accolto nel 1882 dalla « Comédie-Française »). Il Becque raggiunge nei *Corbeaux* e nella *Parisienne* la massima naturalezza e semplicità: l'intreccio è semplificato, i colpi di scena ed i finali ad effetto sono aboliti; la realtà è presentata oggettivamente nella sua nudità anche brutale, grazie all'acutezza di osservazione che è una delle doti precipue del Becque. Ogni personaggio è ricondotto al continuo rispetto della sua logica interiore; gli uomini sono (specialmente nei *Corbeaux*) disegnati nella loro nativa malizia (cosa che ha indotto il Curato a ricordare *La Mandragola* del Machiavelli). Lo stile è scarso, essenziale, limitato a battute rapide, ma efficacissime, cariche di una ironia caustica e mordace; ed infatti la caratteristica della concezione della vita nel Becque è lo scetticismo amaro, che traspare ovunque, pur nell'oggettività implacabile dell'osservazione. Il pessimismo tetto e sconsolato del Becque è conseguenza della visione che i veristi hanno del mondo, che essi hanno spogliato di ogni illusione o ideale romantico. Contrariamente al Dumas ed all'Augier, che avevano

fede nella loro opera moralizzatrice, essi non credono all'efficacia morale dell'arte né ad un perfezionamento della società; la loro è essenzialmente opera di rivolta e di negazione.

Il Ruberti, dopo aver sottolineato le belle qualità di drammaturgo del Becque (« limpidezza di concezione mirabile; sovrano disprezzo per le digressioni i riempitivi i pezzi di bravura; abolizione assoluta dei personaggi compiacenti che si prendono il disturbo di mettervi al corrente dell'argomento e dei ragionatori di dumasiana memoria, incaricati di farsi il portavoce delle idee dell'autore: a forza di ritoccare di grattare di correggere, Becque è riuscito a scrostare tutto il belletto della letteratura e a raggiungere un accento di verità assoluta ») riconosce che una concezione siffatta non va scevra da inconvenienti: « Principali fra essi la rigidità schematica del dialogo e la monotonia dell'azione, affidata esclusivamente a quelle tre o quattro persone che per lo spazio di più atti vanno e vengono sulla scena, alternandosi il più delle volte senza motivo apparente » (*Storia del teatro contemporaneo*, 2^a ediz., Bologna 1928, vol. 1^o, pagg. 93-4). Ad ogni modo le opere del Becque sono date di primaria importanza nella storia del teatro francese ed europeo.

In Francia, fra i drammaturghi naturalisti sono da ricordare, oltre al Becque, il Jullien, il Salandri e l'Ancey; né è da sottovalutare l'importanza delle rappresentazioni al « Théâtre-Libre » di André Antoine, che si propose il compito di lanciare nuovi autori e nuove correnti, al di fuori degli schemi tradizionali; sorto dapprima dall'attività di un gruppo di dilettanti, divenne in breve tempo uno dei centri più vitali della vita teatrale parigina. Quando però si cominciarono ad esagerare le caratteristiche del naturalismo, si cadde nell'eccesso (così nei lavori di O. Méténier e di A. de Lorde o nel Grand Guignol, degenerazione estrema della formula verista), si sostituì di proposito il triviale al reale e si fece del pessimismo non un'idea scaturente da una profonda osservazione della vita, bensì solo una fissazione, una moda.

In Italia, il naturalismo teatrale ebbe la sua fioritura più rigogliosa negli anni che seguirono le prime rappresentazioni di *Les Corbeaux*¹. Vicini, nella concezione e nei principi, ai francesi, i veristi italiani sono però animati da uno spirito di negazione scettica assai meno amaro; la

¹ Ecco le date capitali del verismo teatrale italiano:

1884: *Cavalleria rusticana* (Verga);

1887: *Tristi amori* (Giacosa);

1888: *Giacinta* (Capuana);

1889: *Le vergini* (Praga), *La Trilogia di Dorina* (Rovetta);

1890: *La moglie ideale* (Praga);

1891: *Le Rozeno* (Camillo Antona Traversi);

1892: *I disonesti* (Rovetta).

stessa ironia pessimista del Praga riesce meno feroce di quella del Becque; i francesi si mostrano poi molto più ligi ai criteri della documentazione scientifica, allo studio di ambienti, di costumi, di leggi sociali, mentre gli italiani tendono più alla analisi intima di singoli caratteri, condotta con scetticismo sì, ma non senza una certa indulgenza serena.

In una disamina dei veristi italiani è giusto iniziare con Giovanni Verga (1840-1922); il celebre romanziere lasciò una ristretta produzione teatrale, di cui due opere almeno, *Cavalleria rusticana* (1884) e *La Lupa* (1896) sono da annoverare fra i capolavori del periodo. *Cavalleria rusticana* costituisce al tempo stesso la prima attuazione drammatica del verismo e la sua espressione più originale. Infatti l'atto unico, che trionfalmente corse i teatri della penisola e che era destinato a popolarità ancora maggiore grazie alla musica del Mascagni, non si rifà, per la concezione drammatica e tanto meno per la pittura dell'ambiente, agli schemi stranieri; invece la visione scenica del gruppo verista milanese (Giacosa, Praga, Antona Traversi) è molto più vicina a quella francese. Del semplice fatto di cronaca che costituisce la trama, il Verga si è servito per creare una vigorosa pittura di ambiente; tutto il mondo del piccolo villaggio è raffigurato in una potente sintesi. L'azione semplicissima, la brevità stessa del lavoro, il dialogo sobrio ed elementare, l'evidenza dei caratteri, esseri primitivi, colti nei loro sentimenti spontanei, concorrono a conferire a *Cavalleria rusticana* una rara forza suggestiva. In *Cavalleria rusticana*, come ne *La Lupa* (in cui è magnifica la figura di Pina, delineata in tutte le sfumature della sua psicologia primitiva) l'amore è sentito come potenza oscura, invincibile, che annulla ogni volontà, che uccide e fa uccidere: un senso di fatalità, un senso quasi religioso che crea l'atmosfera tragica, grava sull'azione.

È d'uopo fare qui il nome di un conterraneo del Verga, Luigi Capuana (1839-1915), docente universitario, romanziere, novelliere, drammaturgo, autore dialettale, critico letterario; la sua opera rivela, in buona parte, la stessa vigorosa ispirazione regionale del Verga. *Giacinta* (1888) è stato l'unico suo dramma in italiano di una certa risonanza; è uno dei tentativi più arditi di sostituire la verità all'artificio: l'osservazione è di una crudezza implacabile, l'analisi estremamente lucida, il linguaggio immediato, privo di ricercatezze letterarie. Ma forse più della commedia interessa allo storico del teatro la breve prefazione, in cui il Capuana, che, con il Verga, fu uno dei teorici più convinti del verismo, espone con esattezza i principi cui si era rifatto nello stendere il lavoro; cito alcuni passi:

« Scrivendo questa commedia, intendevo innanzi tutto persuadermi fino a qual punto si potesse *semplificare la condotta dell'azione e la forma del dialogo* nell'arte drammatica contemporanea... *Semplificare l'azione*

voleva dire per me sbarazzarle (le commedie) di gran parte di quelle convenzioni che il lungo uso e l'abuso, anche di scrittori di grandissimo ingegno, hanno talmente mescolato con quelle che costituiscono l'essenza dell'arte drammatica, da farle credere erroneamente della medesima natura di essa e perciò in egual grado rispettabili, anzi intangibili. *Semplificare la forma del dialogo*, voleva dire per me mettere da parte ogni vano ornamento, ogni fioritura malamente detta *letteraria*, proveniente dall'intervento della personalità dell'autore nella manifestazione dei pensieri e dei sentimenti dei personaggi; e, invece, servirsi di una forma schietta, rapida, tutta a scorci, a reticenze, a sbalzi, tali da dare proprio l'illusione del dialogo parlato, senza perdere, intanto, nessuna delle sue buone qualità d'opera d'arte ».

Se il Verga apre cronologicamente la produzione verista, l'impronta stessa della sua arte personalissima non predisponessa i suoi drammi a diventare lavori tipici del teatro del tempo, funzione che, invece, si assegna, di comune accordo, a *Tristi amori* del Giacosa. Scrive il Tonelli: « *Cavalleria rusticana*, insigne capolavoro, non si prestava a diventare un vero e proprio modello. L'ambiente riprodotto, specialissimo; la violenza istintiva delle passioni, eccezionale; la brevità, non meno eccezionale, di quell'atto unico; la stessa rude potenza, personalissima, dell'Autore; tutto ciò contribuiva a fare, di quella, un'opera inimitabile. E però si spiega come quegli stessi critici, che nell'84 avevano gridato ai quattro venti iniziarsi col dramma verghiano un'era novella, affermassero, appena quattro anni dopo, essere il Giacosa, con *Tristi amori*, un innovatore. In realtà l'uno aveva annunciato l'avvento del verismo sulle scene italiane; l'altro, meno personale ed eccezionale, offriva finalmente, con la sua commedia, d'ambiente borghese, di passioni comuni, d'energica struttura, il modello imitabile » (pag. 135).

Giuseppe Giacosa (1847-1906) conobbe in vita successi clamorosi; in seguito la sua fortuna andò scemando ed alla sua opera si mosse, anche dai più eminenti critici che di essa si occuparono (il Croce, l'Oliva, il Muret), la facile accusa di essere un adattamento continuo, esteriore e non intimamente sentito, ai gusti ed alla moda del tempo; la varietà degli ambienti raffigurati (Medio Evo, Settecento, età contemporanea), l'apparente diversità di ispirazione (dal neo-romanticismo al verismo ed all'ibsenismo) sembravano autorizzare tale conclusione. Vi è certo qualcosa di vero in ciò: in vari momenti, specie nei lavori meno riusciti, si ha una impressione di abile diletterismo. Ma non è men vero che nelle opere migliori si deve cercare qualcosa di più di un superficiale riecheggiatore di tendenze. L'esigenza di ricostruire unitariamente e coerentemente la personalità del Giacosa, di riconoscergli, pur nella diversità della forma,

un proprio centro intimo, una propria genuina ispirazione, avvertita già dal Ruberti (vol. 2°, pag. 533), è alla base di due recenti notevoli studi, il saggio del Rumor¹ e la biografia del Nardi².

Il Rumor sostiene che le creature del Giacosa danno vita proprio alla interiorità del drammaturgo, interiorità che si traduce in una fuga dal reale, nella ricerca di una « verità ideale ». E il Nardi scrive nella prefazione all'edizione Mondadori del teatro giacosiano, uscita nel novembre del 1948 (dove espone succintamente le conclusioni da lui raggiunte nella biografia, pubblicata poi qualche mese dopo, nel febbraio del 1949): « C'è nella vita di Giacosa una specie di impresa ferma la quale si esprime nell'opera come rappresentazione di una realtà secondo l'idealità a contrasto con una realtà evitanda. E c'è, per un fenomeno di maturazione, dall'intimo, una tendenza a sentire sempre meno decisa la distanza fra i termini del contrasto, a far la sua parte del torto e la sua parte di ragione all'uno e all'altro termine, per cui la visione si illumina di fatalità e di compatimento »³.

Di qui l'afflato di umana simpatia che avvolge tutti i protagonisti, anche se impersonano concezioni opposte fra di loro, in lavori quali *Tristi amori*, *Come le foglie*, *Il più forte*. Il sentimentalismo del Giacosa si ritrova in quasi tutto il suo teatro ed è uno dei motivi che ad esso conferisce unità; raramente però degenera nella sdolcinatura, bensì è spesso un sentimento umano, una vaga malinconia. Su questo punto insiste il Nardi; giustamente anche Francesco Bernardelli in un breve articolo (*Cento anni di Giacosa*, « Il Dramma », 15 luglio 1947, pag. 35) lo mette nel dovuto rilievo: (Giacosa) « toccò vari generi di teatro, sempre pronto a cogliere dalla vita una occasione, una offerta casuale. Superficiale spesso, socievole, quasi salottaio; ma con una tristezza dolce-sognante che fu la sua verità ».

Pur nell'ambito della produzione di ambiente medioevale o di quella moderna, è possibile seguire un'evoluzione che tende, sottolinea il Nardi, ad una sempre maggiore aderenza alla realtà: motivo, anche questo, che dà unità intima ad opere diversissime nel contenuto o nella forma. Dalla concezione un po' superficiale, fiabesca, ed in fondo senza pretese, della fortunatissima *Partita a scacchi* (1873), si passa all'analisi psicologica più accurata del *Trionfo d'amore* (1875), all'urto di passioni scatenate del *Fratello d'armi* (1877), alla vasta evocazione storica del *Conte Rosso* (1880), in cui si rispecchia la decadenza del sistema feudale: l'esigenza di un

¹ M. RUMOR: *Giuseppe Giacosa*, Padova 1940.

² P. NARDI: *Vita e tempo di G. Giacosa*, Milano 1949.

³ *Teatro di G. Giacosa*, Milano 1948, a cura di P. Nardi, vol. 1°, pag. XII.

rinnovamento vive nelle figure di Amedeo VII e di Ibleto di Challant; quest'ultimo, spesso paragonato al Marchese di Posa schilleriano, è figura un po' troppo teorica e leggermente anacronistica (certe sue frasi, come « qui s'oltraggia - la ragion delle genti », sono forse più appropriate allo Ottocento liberale che non al Medio Evo). Per quello che concerne la produzione moderna, il Giacosa, raffigurando ambienti contemporanei in lavori come *Acquazzoni in montagna* (1876), *La gente di spirito* (1872), *Resa a discrezione* (1884), *L'onorevole Ercole Mallardi* (1884), si era andato preparando alla prova verista più compiuta, *Tristi amori* (1887).

Qui il grigiore della vita quotidiana è reso nella sua nudità prosaica, la formula becquiana è applicata per la prima volta in Italia nella sua schiettezza. Alla retorica succede la lingua parlata, quasi senza pretese letterarie, agli artifici ed ai colpi di scena sono sostituiti i piccoli eventi dell'esistenza di ogni giorno (le discussioni di affari oppure il conto della spesa, tanto spesso citato quale esempio della maniera naturalista) e l'esatta pittura di un ambiente provinciale. Ma pur nel grigiore del quadro e della vicenda, si sente che il Giacosa non rimane freddo: si avverte la sua simpatia per i personaggi, la sua tristezza per la situazione in cui si trovano; come già accennavo, alla negazione spietata dei naturalisti francesi succede con i veristi italiani l'indulgenza compassionevole: anche in questo, *Tristi amori* merita di essere considerata la commedia tipica. Il Giacosa non faceva mistero di queste sue intenzioni e così ne scriveva al Fogazzaro (7 aprile 1887): « Una commedia che ha per argomento un amore adultero e nella quale il marito ha ragione e conquista, me volente, le simpatie del pubblico fin dalla prima scena... E io volevo che l'amante avesse ragione anche lui, che la tristezza del suo amore lo assolvesse quasi da ogni peccato! Bisognava che il pubblico fin dal suo primo apparire perdonasse a lui e alla donna... ».

Il Bernardelli, nell'articolo dianzi citato, così commenta queste righe: « Curiose intenzioni, per la commedia-tipo del teatro verista italiano. Perché questa non è l'obiettività impassibile del verismo, è equità sentimentale, anzi carità... È chiaro: nella commedia amara, arida, desolata, abbiamo un'altra insigne apparizione del « cuore ottocentesco ». In una lettera del Giacosa ad Arrigo Boito (19 novembre 1886) si legge a proposito di *Tristi amori*: « Il titolo ideale per me, sarebbe quello che esprime l'innocenza finale di tutti quanti, nel nuocersi. Perché in fondo, nella commedia hanno ragione tutti e tre, locché segue pure spessissimo nella vita ».

Poco dopo la rappresentazione di *Tristi amori* a Francoforte, il Giacosa, in un'altra lettera al Fogazzaro (datata 26 gennaio 1892, da Milano) rivelava di non esser rimasto soddisfatto del titolo che il traduttore tede-

sco aveva dato alla sua commedia: *Sündige Liebe*¹; la sostituzione, sia pure solo nel titolo, del concetto di colpa a quello di tristezza non poteva tornar gradita al Giacosa, perché alterava la sua visione della vicenda; questo piccolo particolare, che non mi sembra sia mai stato sottolineato dai critici — nemmeno dal Rumor, che pubblica la lettera in questione in appendice al suo saggio — è una riprova di quanto sopra. L'attenzione del Giacosa è concentrata non solo sull'amore di Emma e Fabrizio, ma anche su quello di Giulio per Emma, sull'affetto che questa indubbiamente continua a nutrire per il marito, sull'amore per la bambina (elemento che determina lo scioglimento dell'azione), sull'amicizia di Fabrizio e Giulio: proprio il fatto che questi legami affettivi siano sinceramente sentiti e che debbano di necessità contrastare fra di loro, determina la tristezza accorata della situazione.

La stessa calda simpatia umana, la stessa delicatezza sensibile si ritrovano nell'altra grande commedia del Giacosa, *Come le foglie* (1900); il D'Amico, poco tenero per il teatro di questo periodo, si preoccupò di staccare *Tristi amori* e *Come le foglie* dal resto della produzione dell'epoca e di porli su un piano più elevato. *Come le foglie*, posteriore di tredici anni a *Tristi amori*, è ormai fuori del verismo e, pur non perdendo di vista il fattore umano della vicenda e senza impostare una discussione su un piano metafisico, riecheggia preoccupazioni ideologiche e problemi, come ormai da alcuni anni l'Ibsen ed i suoi seguaci andavano facendo. Cosa che del resto avviene anche ne *Il più forte*, l'ultimo dramma del Giacosa, dove però le figure appaiono più fiacche e l'equilibrio dell'insieme non sempre perfetto; l'azione si svolge nel mondo degli affari ed è messo in scena un conflitto di idee tra padre e figlio, che ricorda un po' *L'anitra selvatica* dell'Ibsen e *Les effrontés* dell'Augier e che era pure abbozzato in *Come le foglie*.

In *Tristi amori* e soprattutto in *Come le foglie*, il linguaggio è sobrio; i sentimenti intimi dei personaggi si intuiscono appena, grazie a piccoli, banalissimi incidenti; vi è già in germe quell'arte di sottacere, di lasciar intendere, che più tardi sarà quella dei crepuscolari e degli intimisti. « Così — scrive il Nardi — al posto del presunto echeggiatore di tendenze, vediamo collocarsi addirittura un precursore ».

¹ Ecco il passo in questione: « La mia commedia, stupendamente, a quanto mi dicono, tradotta (tranne il titolo perché fu tradotto *Sündige Liebe*) ebbe un successo straordinario, quale non ottenne mai in Italia e quale non sapevo immaginare. Successo d'applausi, ma questo è il meno, successo, continuo, profondo, crescente, di consenso, di emozione, di piena e sincera dedizione del pubblico. E i giornali rivelano quello appunto che nel mio sentimento d'artista desideravo fosse rivelato, e non si perdono nei noiosi luoghi comuni di realismo, di verismo, di scuole o di moda ».

Certo, permane nel teatro del Giacosa, anche se vi si possono riconoscere motivi comuni a più opere, una certa discontinuità di forma e di indirizzi; ma questo non significa che il poeta piemontese abbia seguito pedissequamente la moda, ma piuttosto sta a sottolineare la sua sensibilità alle esigenze dei tempi, che sempre si rinnovano (ed il Nardi opportunamente cita l'evoluzione del Verga dalla sua prima maniera romantica al verismo); che occorra intendere nel secondo e non nel primo modo lo dimostrano le date dei suoi lavori più significativi; vediamo che egli non si adeguò ad una tendenza dopo che essa si era imposta, ma che anzi fu sempre tra i primi interpreti di essa: ansiosa e continua ricerca di una forma d'arte nuova e consona ai tempi. Così fu per *Tristi amori* (ed all'insuccesso della prima a Roma non è forse del tutto estranea proprio la novità della formula), così fu per il piccolo dramma ibseniano *Diritti dell'anima* (1894), che è uno dei primi lavori italiani ispirati al messaggio poetico del norvegese e che precedette i più consapevoli tentativi del Bracco e del Butti. Anzi il Rumor ed il Nardi hanno sottolineato come esso abbia avuto un precedente in un altro atto unico dello stesso Giacosa, *La Sirena*, che è del 1883 e cioè anteriore di ben undici anni a *Diritti dell'anima* (anche qui è l'idea di un legame spirituale che unisce un vivo ad un morto e che separa due vivi). *Diritti dell'anima*, scrive il Nardi, « non nasceva dunque da desiderio di latinizzare, italianizzare il dramma nordico, ma schiudeva il proprio fiore derivando la linfa per antiche personali radici nel clima dei tempi, dei quali il vento ibseniano era, se mai, soltanto uno dei coefficienti ».

Minor ingegno e versatilità del Giacosa ebbe Gerolamo Rovetta (1853-1912). Egli non ha per la società la stessa simpatia e fiducia del Giacosa; osservatore amaro e diffidente della vita, non crede nemmeno ad una missione della sua opera e non le attribuisce (come invece facevano il Ferrari, il Dumas e l'Augier) la facoltà di correggere i costumi. Il Rovetta constata che al mondo non vi è giustizia; l'onestà esiste solo se essa non viene messa alla prova: è la tesi de *I disonesti* (1892), che è, insieme alla *Trilogia di Dorina* (1889), il suo lavoro più notevole; un personaggio di questo dramma compendia in poche parole la concezione pessimista del Rovetta: « Quando si giudica dell'onestà degli altri, bisogna ricordare che si può garantire della propria soltanto fino a quel punto che messa alla prova ha saputo resistere ». I limiti stessi della sua arte sono in questo pessimismo sconsolato; osserva Baldo Curato: « A trasfondere in arte una visione così arida della vita, una osservazione così angusta e unilaterale della realtà, era necessaria ben altra potenza drammatica di quella del Rovetta: solo il Becque riuscì a trasformare questo pessimismo in arte, ma la sua stessa osservazione, pur così intensa e sofferta, si esaurì, necessariamente, in due sole opere » (pag. 48).

Il Rovetta è un osservatore esperto, ma non molto profondo; non ha del Becque la feroce ironia, né l'abilità di infondere ai personaggi un senso di umanità universale ed appassionata o di creare, con pochi tocchi magistrali, un ambiente. Vi è anche, qua e là, del convenzionale e certi mutamenti di stati d'animo sono un po' bruschi. Forse il maggior pregio del suo teatro è nel dialogo nervoso, vivace, ricco di efficacia. Il Rovetta si provò pure nel dramma storico (ottenendo un successo notevole con *Romanticismo*, 1901, che rievoca le cospirazioni risorgimentali), ma senza mai raggiungere compiutezza artistica.

La realtà (1895) è un lavoro esteticamente mediocre (toni melodrammatici, caratteri convenzionali, non disegnati con forza, mutamenti psicologici non motivati od analizzati), ma interessa perché è uno dei primi documenti italiani del passaggio dal verismo al neo-idealismo: si sente qui l'influenza dell'Ibsen, delle sue ribellioni ideali, del suo teatro di pensiero. L'attenzione del commediografo si volge alla lotta per un'idea, alla polemica con la società, i suoi pregiudizi e le sue leggi talvolta ingiuste: il protagonista de *La realtà* si lamenta che la legge consideri sempre valido il suo legame con la moglie che lo ha abbandonato e che vive indegnamente e sostiene che la sua unione con un'altra donna è moralmente più valida e sincera di qualsiasi costrizione. L'azione è ambientata sullo sfondo delle lotte sociali, ma il conflitto ideologico non è reso con efficacia, se ne sentono solo vaghi riflessi. Interessa di più la figura del protagonista (Francesco Quarnarolo), che ha molte affinità con i personaggi dell'Ibsen (in particolare con il dottor Stockmann del *Nemico del popolo*) e con gli eroi dell'*Utopia* del Butti e del *Diritto di vivere* del Bracco: a contatto con la realtà (la bassezza dei suoi amici che lo abbandonano e si avvalgono di calunnie per colpirlo), egli vede crollare l'ideale per cui ha lottato. Nella figura secondaria di Marino (che si proclama idealista, che è stato un sognatore ed ha inseguito ideali, ma che, deluso anch'egli dalla realtà meschina, non si ribella, ma sparisce e si adatta ad una vita umile e terra terra) vi sono già toni che fanno pensare ai crepuscolari.

Dei veristi italiani, Marco Praga (1862-1929) è quello che maggiormente si avvicina al Becque, cui lo legano una certa affinità di temperamento, l'ironia sarcastica, l'amarezza profonda. L'estetica verista fu la fede letteraria di tutta la sua esistenza; le *Cronache Teatrali*, che egli pubblicò negli ultimi anni di vita nell'« *Illustrazione Italiana* » (dal 1919 al 1928) e che furono raccolte in dieci volumi dall'editore Treves di Milano¹, ne sono una testimonianza; pur riconoscendo onestamente le doti dei drammaturghi più giovani (e, primo fra essi, del Pirandello), egli

¹ L'obiettività e l'acume critico di cui il Praga dà prova fanno delle sue *Cronache* un documento preziosissimo.

non riuscì ad aderire con entusiasmo fervente a quel nuovo teatro, che era tanto diverso dal suo.

La concezione che il Praga ha della vita è pessimistica; la sua negazione non conduce però ad una aperta ribellione ibseniana, ma piuttosto ad una rassegnazione amara; egli non pone questioni di morale o di diritto, ma si limita ad osservare e raffigurare la realtà, al di là delle apparenze o delle convenzioni. Il suo quadro è però impersonale solo apparentemente: nello stile scarno, sobrio, traspaiono la tristezza dell'autore e la sua ironia caustica, beffarda; queste caratteristiche sono sottolineate in alcune commedie fin dal titolo, che contrasta sarcasticamente con il contenuto (*Le vergini*, *La moglie ideale*, *Alleluja*).

Era ancora giovanissimo quando diede alle scene i due lavori meglio riusciti: *Le vergini* (1889) e *La moglie ideale* (1890), anche oggi ricchi di motivi vitali (entrambi sono stati ripresi nel corso della stagione teatrale 1956-57): nel primo l'ironia è più acre, tagliente, nel secondo più garbata e sottile, ma pur sempre ispirata ad una concezione pessimistica della vita. *La moglie ideale* richiama da vicino *La Parisienne* del Becque; ma l'ambiente è ripensato e rielaborato con personale fantasia e la protagonista appare, pur nella sua colpa, appassionata e non animata dal cinismo frivolo della Clotilde becquiana. L'autore, del resto, tenne ad affermare di non essersi ispirato, nel delineare la « moglie ideale » alla *Parisienne*, bensì di aver tratto la sua eroina dalla vita. Peccato che la presenza della figura piuttosto fredda del « raisonneur » tanto nelle *Vergini* quanto nella *Moglie ideale*, sminuisca un po' l'immediatezza di questi due quadri di vita. In entrambi è pure notevole l'analisi psicologica spassionata ed attenta. In altri lavori il Praga si lascia troppo trasportare dal suo violento temperamento drammatico, che, non più contenuto, come nei due capolavori, dal buon gusto e dal senso della misura, sfocia talvolta in aperta teatralità (*L'amico*, *L'innamorata*, *Alleluja*); la sua curiosità psicologica diviene qua e là paradossale e lo conduce a ricerche di casi strani e contorti (*Il dubbio*, *La crisi*). Alcuni fra gli ultimi lavori (*La crisi*, *La porta chiusa*, *Il divorzio*) portano sulla scena problemi morali e mostrano come l'idealismo ibseniano abbia lasciato la sua traccia anche in un autore di così convinta fede naturalista come il Praga.

Le Rozeno (scritta nel 1889, rappresentata dopo molte difficoltà nel 1891) è l'opera più notevole di Camillo Antona Traversi (1857-1934). Il motivo ispiratore è simile a quello di altri lavori dell'epoca: « Una descrizione d'ambiente generalmente corrotto, nella quale si innesta un dramma di anime oneste che tentano — il più delle volte vanamente — di sottrarsi al loro destino » (Ruberti, vol. 2°, pag. 555).

La giovanile spontaneità, l'analisi psicologica, la felice pittura dell'ambiente ne fanno uno dei lavori più notevoli del naturalismo. Pur nella

crudeltà della rappresentazione, la rivolta della protagonista ha già un vago sapore ideale; lo ha notato con molto acume il Curato: « Il verismo, che affermava essere la creatura umana null'altro che materia informe unicamente plasmabile dall'ambiente e dall'ereditarietà, viene come sconfessato e bandito. La ribellione di Lidia, il ridestarsi, con la consapevolezza di essere madre, di una coscienza più alta dei suoi doveri, l'orrore di rendere la sua creatura strumento delle turpi manovre dei suoi, acquistano — si badi bene, inavvertitamente, al di là delle intenzioni dell'autore (ché altrimenti si avrebbe una commedia a tesi) — un valore di polemica e di sconfessione dei principi positivisti » (pag. 52).

Giannino Antona Traversi (1860-1939), fratello di Camillo, per la cura posta nella fedele riproduzione di ambienti si riallaccia al verismo, pur avendo esordito quando questo era al tramonto (nel 1898, con *La mattina dopo*). Le sue doti migliori rifulgono nel dialogo, brillante, ricco di battute e di arguzie; la sua ironia non è aspra ed aggressiva, ma sorridente, improntata ad un garbato scetticismo. I suoi limiti sono nell'assenza di una profonda umanità; i suoi personaggi sono caricature magari riuscitissime, ma non caratteri dotati di ricca psicologia. L'ispirazione frammentaria, i motivi appena abbozzati e non approfonditi, lo portano ad eccellere nell'atto unico, nel « lever de rideau » gaio e superficiale.

L'estetica del verismo ebbe pure influenza sul teatro dialettale, ricco, in questo periodo, di nomi anche illustri: il veneziano Giacinto Gallina (1857-97), è certamente una delle personalità di maggior spicco del secolo (la sua *Famegia del santolo* parve al Momigliano la migliore commedia dell'Ottocento). I limiti stessi di questa rassegna vietano un esame, anche solo sommario, della produzione dialettale; mi limito perciò ad alcuni richiami. Fra i piemontesi ricordo Vittorio Bersezio (*Le miserie d' mônssù Travet*), fra i milanesi Carlo Bertolazzi, che ultimamente si è cercato di rivalutare: il Curato ha dedicato parole ammirative particolarmente a *Lulù*, a *La gibigianna* ed a *L'egoista*; le recenti riprese (1956 e 1957) de *La zitella* (in italiano) e di *El nost Milan, Lulù e Retrobottega* (in milanese) hanno avuto lusinghieri successi. Sono inoltre da menzionare: per il teatro in vernacolo fiorentino Augusto Novelli, per quello in bolognese Alfredo Testoni e per quello in veneziano, oltre al Gallina, Riccardo Selvatico. Il teatro napoletano vanta Ernesto Murolo e Salvatore Di Giacomo (notevoli soprattutto *O voto* e il capolavoro *Assunta Spina*), oltre a Roberto Bracco di cui riparleremo; fra gli autori siciliani è d'uopo fare i nomi dell'eclettico Luigi Capuana (*Malia, Cumparaticu, Lu cavaleri Pidagna, Quacquarà*) e di Nino Martoglio (*San Giovanni Decollato*); lo stesso Pirandello scriverà in siciliano alcuni fra i suoi primi lavori teatrali (rifatti poi in italiano): *Lumie di Sicilia, Liold, Il berretto a sonagli*.

III

IL NEO-IDEALISMO

Abbiamo ricordato così, per sommi capi, le tappe più notevoli del verismo. Il teatro dell'ultimo decennio del secolo è invece improntato a preoccupazioni di ordine ideale e fu perciò spesso designato col nome di « teatro neo-idealistico »: esso risente fortemente del soffio innovatore di Henrik Ibsen (1828-1906). È intorno al 1890 che si manifestano nuove correnti spirituali e si sviluppa la reazione al verismo. Parlando di « reazione al verismo » si deve però intendere soprattutto una reazione alle degenerazioni della dottrina naturalista, non a quanto di positivo i veristi avevano saputo apportare. Ciò vale non soltanto per questo periodo, ma anche per ogni età di transizione nella storia letteraria; lo stesso naturalismo aveva preso posizione non tanto contro i grandi romantici, dei quali anzi aveva accolto in sé alcuni insegnamenti essenziali, quanto contro il sentimentalismo sdolcinato e deteriore e le esagerazioni inverisimili del basso romanticismo. Due correnti letterarie non si possono mai separare con taglio netto (per quel che riguarda romanticismo e verismo lo sottolinea giustamente Giulio Marzot, nel saggio sul verismo in: *Problemi e orientamenti critici di lingua e letteratura italiana. Questioni e correnti di storia letteraria*, pagg. 711 segg., Milano, Marzorati, 1949), poiché la posteriore, pur apportando alcune novità essenziali, che sono in funzione dello spirito dei tempi, conserva quello che di più positivo e duraturo era nella corrente precedente.

Così gli autori del teatro neo-idealistico — pur reagendo alla fredda crudezza deterministica di certi naturalisti e proponendo problemi spirituali, religiosi, morali, sociali — dedicano prevalentemente la loro osservazione alla società contemporanea (così come avevano fatto i naturalisti), sdegnano rievocazioni storiche inverisimili e convenzionali, si sforzano di delineare gli ambienti delle loro commedie con la massima precisione possibile, uniformano l'azione alla logica interna dei caratteri, evitano gli

artifici e gli espedienti scenici: tutti motivi che avevano costituito altrettanti punti capitali dell'insegnamento dello Zola. È noto quanta cura l'Ibsen dedicava ai minimi particolari dei suoi drammi e dei suoi eroi: ne sono un esempio le minuziose didascalie, che descrivono i personaggi fino nelle loro caratteristiche esteriori, di aspetto e di abbigliamento. E del resto proprio l'Ibsen — i cui lavori sono ricchi di audaci rivendicazioni spirituali, di profondi problemi psicologici, morali, sociali, e che contribuì più di ogni altro, in Italia ed in Francia, al sorgere di un teatro neo-idealistico — fu considerato in Germania un grande maestro di naturalismo, un pittore dell'orrido, sul genere dello Zola; questo per l'apparente realismo delle opere in cui sono applicate le teorie dell'ereditarietà, della degenerazione e dell'ambiente: *La donna del mare*, *Hedda Gabler*, *Il piccolo Eyolf*, *Casa di bambola*, *Spettri*; furono soprattutto questi lavori ad agire profondamente sui drammaturghi tedeschi.

D'altra parte non si può dire che i veristi fossero solo intenti a presentare delle semplici e brutali « tranches de vie » e che fossero insensibili a qualsiasi preoccupazione spirituale; abbiamo anzi visto che l'apparente impassibilità non vieta loro di assumere un determinato atteggiamento verso i fatti narrati o messi in scena; la loro posizione — sia essa di simpatia compassionevole, come nel Giacosa, o di satira sarcastica, come nel Becque o nel Praga — si tradisce attraverso le loro opere, per quanto impersonali ed obiettive esse vogliano apparire. Gli stessi precursori del naturalismo (Dumas, Augier, Ferrari) avevano rivolto la loro attenzione a problemi di vita contemporanea, problemi che ora vengono rivissuti con maggiore profondità e maggiore attenzione agli intimi, segreti moti dell'anima. Quindi, piuttosto che di « reazione al verismo » è il caso di parlare di « superamento del verismo », od almeno di superamento di certe sue forme esagerate, di certi limiti posti all'indagine dello scrittore — che ora non si accontenterà dell'apparenza, ma penetrerà a fondo nella psiche umana, raggiungendo anche, come vedremo spesso nel Bracco, il subcosciente, — superamento della troppa fiducia che esso poneva nella scienza e del suo spregio per i fattori spirituali, dei quali ora viene invece rivalutata l'importanza. Nell'ambito del superamento del verismo è da collocare pure il teatro di poesia del D'Annunzio e del Benelli, che sfugge a particolari classificazioni ed il cui esame ci porterebbe troppo lontani dal nostro tema; basta avervi accennato, tanto più che i suoi rapporti col Bracco (oggetto principale di questo studio) sono pressoché nulli.

Il superamento del verismo si inquadra nel più vasto movimento anti-positivista, che investe tutti i campi della vita dello spirito, dalla scienza alla filosofia ed alla letteratura. Non posso qui che accennarvi per sommi capi. Al romanzo naturalista succede il romanzo psicologico,

alla poesia dei Parnassiani quella simbolista; l'interesse del pubblico si volge alla musica di Wagner, ai quadri mistici dei Primitivi italiani, alla pittura immateriale di un Puvis de Chavanne ed alla scultura piena di pensiero di un Rodin. La sfiducia in quella « religione della scienza » proclamata dal positivismo va sempre più diffondendosi; la scienza non è più la rivelatrice assoluta di tutti i misteri dell'universo, ma i suoi limiti vengono sempre maggiormente sottolineati. Il Bourget scrive nella prefazione a *Le Disciple* (1889): « La Science d'aujourd'hui, la sincère, la modeste, reconnaît qu'au terme de son analyse s'étend le domaine de l'Inconnaissable ».

All'inno intonato dal Renan all'« Avenir de la Science » risponde il Brunetière con vari articoli riuniti nel volume *Le roman naturaliste* (1883), col discorso *La Science et la Religion* (1895) e con la famosa conferenza di Besançon (1896) su *La renaissance de l'Idéalisme* (in: *Discours de combat*, Parigi, 1900, pagg. 1-57): in quest'ultima soprattutto rileva il rinnovamento delle scienze operato da Darwin, Pasteur e Claude Bernard e constata che se la scienza non ha fatto completamente bancarotta ha nondimeno subito dei fallimenti parziali. Il positivismo, per il Brunetière, ha misconosciuto « que nous pouvons parfaitement vivre sans connaître les montagnes de la lune ou les propriétés de l'éther, mais non pas sans que l'imagination et le coeur exigent et réclament des satisfactions que la science et la raison sont impuissantes à leur donner ». « L'Idéalisme, — sono ancora parole del Brunetière — c'est encore la conviction que, si la science ou la connaissance des faits, la connaissance expérimentale, la connaissance rationnelle est une des “ fonctions de l'esprit ”, elle n'est ni la seule, ni peut-être la plus importante. Il y a plus de choses dans le monde que nos sens n'en sauraient percevoir ou atteindre ». Egli vede in certe dottrine (come il magismo, lo spiritismo, l'occultismo) l'intima protesta dell'anima contemporanea contro il dominio brutale del « fatto ».

Per quello che concerne la letteratura, il Brunetière cita, a riprova della rinascita dell'Idealismo, il Simbolismo ed alcuni degli ultimi drammi di Alexandre Dumas figlio (*La femme de Claude e L'étrangère*, che portano sulla scena le discussioni di idee). In questo campo si fanno sentire l'influenza slava (Tolstoj, Dostoevskij) e quella nordica (Ibsen, che da molti anni ormai, dal suo primo lavoro « moderno », *La commedia dell'amore*, 1862, andava battendo queste vie). Gli studi di Ernest Dupuy (*Les grands maîtres de la littérature russe*, 1885) e di Melchior de Vogüé (*Le roman russe*, 1886) e la prefazione di Edouard Rod al primo volume del teatro dell'Ibsen, tradotto in francese dal conte Prozor (1889), furono per la Francia — e quindi per l'Europa meridionale — autentiche rivela-

zioni¹. Questa nuova letteratura, piena di ardente misticismo, di preoccupazione degli strati inesplorati dell'anima, di amore del dibattito sulle più vive questioni della personalità umana, dell'etica, dell'ordinamento politico e sociale, trasforma il teatro di Francia e d'Italia, ispira artisti nobilissimi, quali il Curel, l'Hervieu, il Bracco, il Butti, ed influisce, sia pure indirettamente, su tutto il teatro moderno.

André Antoine, che col suo « Théâtre-Libre » aveva cooperato, in misura non trascurabile, al trionfo del naturalismo (fra gli autori del suo repertorio avevano figurato Zola, Goncourt, Jullien, Ancey, Salandri, Méténier, Céard, Hennique ed il nostro Verga, di cui Antoine mise in scena *Cavalleria rusticana*), si accorse dei tesori di pensiero contenuti nelle nuove correnti venute dal Nord e dall'Est e ne accolse sul suo palcoscenico, con una sensibilità al mutare dei tempi e con un coraggio molto rari, gli esponenti più significativi. Molto presto aveva voluto evitare di fare del Teatro Libero una scena esclusivamente naturalista; nei suoi appunti, frammentari ma interessantissimi, sull'attività del suo complesso, in data 6 maggio 1889, egli scriveva: « Henry Bauer, dans sa chronique de ce matin, d'ailleurs fort chaleureuse, termine en disant: "S'il veut continuer à prospérer, le Théâtre-Libre sera naturaliste ou ne sera pas". Je ne suis pas tout à fait de cet avis. Je pense qu'une formule trop étroite serait la mort, et que, au contraire, il faut nous tenir prêts à accueillir largement tout le monde. Je sens très bien que, déjà, rue Blanche, nous tournons à la petite chapelle; les anciens du Théâtre-Libre s'inquiètent de mon éclectisme » (A. ANTOINE, *Mes souvenirs sur le « Théâtre-Libre »*, Parigi, 1921; questo libro fu tradotto anche in italiano [in maniera non sempre ineccepibile dal punto di vista linguistico e stilistico] da Camillo Antona Traversi, Milano-Roma, senza data).

Antoine fu tra i primi a far rappresentare in Francia Ibsen (*Spettri* 29 maggio 1890, *L'anitra selvatica*, 28 aprile 1891), Tolstoj (*La potenza delle tenebre*, già nel febbraio 1888), Björnson (*Un fallimento*, 9 novembre 1893), Strindberg (*Signorina Giulia*, 15 gennaio 1893), Hauptmann (*I tessitori*, maggio 1893 e *L'assunzione di Hannele*, 5 gennaio 1894); lanciò drammaturghi francesi tra i più sensibili ai nuovi problemi ideali e morali, come Eugène Brieux, Henri Lavedan, Emile Fabre, Georges de Porto-Riche e, forse il più notevole, François de Curel, che esordiva nel 1892

¹ Da menzionare anche Arvède Barine (che già nel 1877 si era occupata dell'Ibsen, trattando di *Brand* nella « Revue bleue ») e Pauline Ahlberg (che nel 1882 aveva pubblicato uno studio sull'autore di *Casa di bambola*); anche se questi primi lavori non ebbero la risonanza del saggio del Rod e della traduzione del Prozor, contribuirono nondimeno a preparare la via. Molto importante fu poi, in tutta Europa, l'attività che il grande critico danese Georg Brandès svolse per interpretare e far conoscere il teatro ibseniano.

con *L'envers d'une sainte*, subito seguito da *Les fossiles*. Cito qualche altra osservazione che l'Antoine confidò al suo diario e che lueggia il suo atteggiamento verso le nuove opere:

17 febbraio 1890: « J'ai lu *Les Revenants*; cela ne ressemble à rien de notre théâtre; une étude sur l'hérédité, dont le troisième acte a la sombre grandeur de la tragédie grecque ».

30 giugno 1890: « Le point culminant de la saison aura été cette pièce d'Ibsen (*Les Revenants*), qui, en dépit des malentendus et des hostilités, apporte quelque chose d'encore inconnu ».

2 novembre 1891: « Nous répétons en ce moment une oeuvre qui, à mon avis, est un tournant de notre aventure. François de Curel apporte autre chose qui va, je crois, nous sortir de ce que Jules Lemaître et d'autres commencent à nommer le poncif du Théâtre-Libre ».

2 febbraio 1892: « Pour *L'Envers d'une sainte*, c'est autre chose: la salle a été stupide, emboitant chaque fois qu'elle l'a pu, mais ce matin il y a une presse qui fait, du coup, M. François de Curel célèbre... En tout cas, il n'y a pas eu de doute sur la valeur de la pièce, tout le monde convient qu'elle sort des formules ordinaires ».

Anche il « Théâtre d'art », fondato nel 1890 da Paul Fort e che divenne nel 1892 il « Théâtre de l'Oeuvre », diretto dal Lugné-Poë, già attore del « Théâtre-Libre », collaborò a far conoscere le nuove tendenze. Nel 1891 il giornalista Jules Huret condusse un'inchiesta sulla situazione letteraria del tempo, ponendo a 64 scrittori le tre domande seguenti: 1) Il naturalismo è malato? È morto? 2) Può essere salvato? 3) Da che cosa sarà sostituito? I risultati (pubblicati nell'« Echo de Paris » dal 3 marzo al 5 maggio 1891 sotto il titolo *Enquête sur l'évolution littéraire*) suonarono quasi unanime critica del verbo verista; ai romanzi naturalisti si muoveva soprattutto l'appunto di essere opere crude, spietate, brutali, di confondere sovente il reale con il triviale; il romanziere aveva perso di vista i grandi obiettivi propostisi, per ridurre il romanzo a descrizioni, casi, episodi fine a se stessi.

Nel 1888 lo stesso Zola ammetteva serenamente: « Il n'est pas douteux qu'avec une nouvelle philosophie n'écloze une nouvelle littérature et que le naturalisme ne prenne rang parmi les vieilles lunes ». Come alcuni anni prima aveva visto nel naturalismo la forma d'arte più conforme ai tempi, in armonia con la filosofia positivista, col determinismo, con la scienza sperimentale imperanti, così ora, con una larghezza di mente, una vastità di vedute ed una obiettività critica che gli fanno onore, egli riconosceva l'attualità dei motivi agitati dalle nuove correnti spirituali e dalla nuova letteratura, anche se significavano il superamento delle ideologie per cui si era battuto. Nel 1890 era proprio lo Zola ad esortare Antoine a mettere in scena *Spettri*: è lecito il dubbio che egli vi ammirasse soprattutto il lato

naturalista (l'individuo quale prodotto dell'ereditarietà e dell'ambiente), ma è difficile che ad un uomo dotato del suo acume critico sfuggisse completamente quanto vi era di nuovo (ed anche di non-naturalista) nell'arte dell'Ibsen.

L'attività teatrale di Henrik Ibsen occupa esattamente la seconda metà dell'Ottocento: i primi drammi, *Catilina* e *I normanni* sono del 1850 e l'ultimo fu rappresentato per la prima volta a Londra il 16 dicembre 1899 (*Quando noi morti ci destiamo*). Roberto Bracco, che fu un grande ammiratore del norvegese, verso il quale era portato da affinità di indole e di pensiero (l'esame del suo teatro ce lo confermerà) ebbe a scrivere: « L'Ibsen fu il sublime poeta che nella seconda metà del secolo decimonono, sacro alle più ardenti ambizioni dell'anima umana, avvicinò a quest'anima libera e alata l'arte scenica, contrastandola vittoriosamente alla tirannide del commercio teatrale e alla cupidigia della intellettualità mediocre ». La grandezza dell'opera dell'Ibsen, che segna una svolta di capitale importanza nella storia del teatro europeo, sta soprattutto nell'aver rotto « con le consuetudini che facevano del teatro un luogo di svago e di divertimento e nell'averlo ricondotto alle sue classiche funzioni di palestra del pensiero, per la divulgazione dei più alti problemi che interessano la vita individuale e collettiva » (RUBERTI, vol. 1°, pag. 36).

Mentre alcuni naturalisti avevano sottomesso la scena al brutale, positivistico dominio del « fatto », l'Ibsen rivendica l'importanza dei moventi ideali nell'esistenza, allarga ed approfondisce la visione della vita con una attenta indagine delle anime nel loro intimo, tiene conto del travaglio profondo cui possono dare origine problemi di ordine morale o spirituale. Egli vuole penetrare al di là della realtà sensibile, nella coscienza individuale, dove s'elabora la vera, profonda personalità. In nome dell'anima umana, dei diritti della personalità troppo spesso conculcati dalla morale corrente, i suoi personaggi combattono contro la Regola, contro le convenzioni imperanti, contro il conformismo farisaico. Ribelli a qualsiasi costrizione che ostacoli il libero sviluppo delle loro facoltà individuali, essi aspirano ad una nuova morale che dovrà nobilitare gli uomini, rispettare le aspirazioni della loro personalità, aver per base la libertà e la verità: dovrà perciò essere in netto contrasto con la morale corrente, che, secondo l'Ibsen, è fatta di costrizioni e menzogne.

La libertà e la verità dovranno essere le vere « colonne della società »; ma prima di instaurarle nel mondo, sarà necessario che ognuno le consegua nella propria coscienza, la quale perciò dovrà essere liberata da pregiudizi ed ipocrisie. Spesso quindi i personaggi dell'Ibsen si ispirano ad una morale intima, ad un diritto ideale, che per loro valgono molto più di qualsiasi costrizione, anche se talvolta sono in contrasto con la Regola, basata generalmente sull'inganno; il vero peccato non è quello che si

commette contro le convenzioni della società, ma contro la legge intima della Vita: così Elena Alving, in *Spettri*, che, invece di abbandonare il tirannico e dissoluto marito, obbedisce alla Regola, cui più non crede e rimane con lui, così Rubek, in *Quando noi morti ci destiamo*, che, per l'ambizione del suo creduto apostolato, misconosce l'Amore e rinnega la Vita vivente.

L'Ibsen ha rivalutato la personalità e l'individualismo, la libertà della coscienza contro il conformismo ipocrita; i suoi personaggi sono per lo più creature eccezionali, volitive, divorate dalla brama dello straordinario, del sublime; tuttavia sono quasi sempre sconfitti e non riescono ad attuare il loro ideale: l'ostacolo è costituito dalla realtà circostante (la società, le convenzioni, le meschinità degli altri uomini), come nel *Nemico del popolo*, oppure dalle debolezze del loro essere: l'eredità del passato, l'omaggio inconscio, ma inevitabile, alla Regola (*Spettri*, *Rosmersholm*), il delitto contro la Vita (*Spettri*, *Quando noi morti ci destiamo*, *Gian Gabriele Borkman*), il dubbio stesso intorno alla missione intrapresa (*Brand*); nell'*Anitra selvatica* l'Ibsen si vede costretto a concludere amaramente che la menzogna è necessaria alla società come l'aria che questa respira e che tutti gli sforzi per sradicarla finiranno per fallire: l'anima umana si adatta a vivere nelle tenebre, così come l'anitra addomesticata ha perso ogni nozione di luce e libertà. Se l'uomo si adatta all'ordine tradizionale, calpesta in sé la scintilla umana ed offende la sua personalità, se si ribella, si pone ai margini della società; sconfitto, trova solo nella solitudine la sua grandezza, come Nora (*Casa di bambola*) e come Stockmann («L'uomo più forte del mondo è colui che è il più solo», dice quest'ultimo nel *Nemico del popolo*).

Arte quindi essenzialmente idealista, anche se la complessità stessa delle sue opere ha spesso portato a contrastanti interpretazioni: « Il n'existe peut-être pas de meilleur témoignage de la grandeur et de la variété de l'homme que ce fait qu'il a été considéré en Norvège comme un conservateur, en Allemagne comme un naturaliste et un socialiste, en France comme un symboliste et un anarchiste. Dans chaque pays, on ne prêtait attention qu'à un aspect de sa nature. Cela montre combien de facettes jouent en lui » (GEORG BRANDÈS: *Henrik Ibsen*, «Revue Bleue», 1903, 19, 1° semestre, pagg. 705-13).

Questa rivendicazione ideale conferisce ai drammi ibseniani valore universale, che sussiste anche là dove paiono riecheggiare problemi particolarmente vivi nel tempo dell'autore ed ora in gran parte superati: come, ad esempio, l'emancipazione della donna in *Casa di bambola* e *La donna del mare*: la portata ideale di questi due lavori, come pure degli altri del norvegese, va molto al di là di una semplice questione contingente ed investe problemi come i diritti della personalità, la responsabilità e la libertà.

Teatro di problemi, dunque, teatro di idee, di pensiero, secondo le formule un po' schematiche con cui lo si volle classificare; ma anche teatro umano, psicologico; i personaggi non restano quasi mai freddi concetti astratti, ma vivono intensamente il problema posto dall'autore, sono figure umane, anime che soffrono, piene di capacità emotiva; basta ricordare Osvaldo in *Spettri*: è noto che Ermete Zacconi sentiva tanto intensamente il personaggio da restare ancora per alcuni minuti dopo la rappresentazione nello stato di agitazione in cui si trovava sulla scena, senza riuscire a liberarsi dalla sua personalità fittizia; Antoine scriveva nei suoi appunti sul Teatro libero, in data 26 maggio 1890 che la parte di Osvaldo è la più bella parte che un attore possa recitare; il 30 maggio 1890 notava che, interpretando per la prima volta il personaggio, aveva perso quasi interamente la sua personalità; non riusciva a ricordare quasi nulla dello spettacolo; a sipario calato si era ritrovato febbricitante, incapace di rientrare in se stesso per un certo tempo.

L'Ibsen stesso voleva i suoi personaggi palpitanti di vita e di umanità; ebbe a scrivere: « Io non cerco simboli: io dipingo uomini. Io oso mettere un personaggio in un dramma solo quando sono capace di contare mentalmente i bottoni della sua redingote davanti e di dietro ». Abbiamo già detto della precisione e ricchezza delle sue didascalie. Scrive E. A. Butti nel suo volume di critica *Né odi, né amori* (Milano 1893, pagg. 22-23): « Una particolare caratteristica tecnica presenta poi l'intera opera ibseniana: voglio dire la cura, quasi soverchia, della minuziosa rappresentazione della vita domestica, così da dare più che sia possibile su un palcoscenico l'illusione della realtà... Il Dumas, l'Augier, il Sardou, che si accontentano spesso d'una mera riproduzione di fatti e di costumi, sono molto meno scrupolosi dell'Ibsen in questa cura dei particolari; e ciò è tanto più significativo, dato l'intento esclusivamente metafisico che guida il grande norvegese nella sua opera ».

Ibsen eccelle poi nello studio delle anime, nell'analisi sapiente e precisa della loro intimità, del loro movimento evolutivo, delle loro crisi di coscienza (e ne *La donna del mare* vi è già un accenno al subcosciente). Poeta quindi, molto più che pensatore: e questo ancor più per i meriti del poeta che non per le lacune del pensatore, messe in rilievo dal Croce (*Poesia e non poesia*, 5ª ediz., Bari 1950, pagg. 285-300), che osserva quanto la concezione filosofica dell'Ibsen sia burrascosa e scompigliata; del resto, quella moralità superiore, basata sulla libertà e la verità, che egli vorrebbe instaurata, resta una chimera piuttosto vaga, non definita con sicurezza di filosofo; il Croce sottolinea poi che i problemi posti nei drammi del norvegese « sono appunto quella sorta di problemi che, come insegna la storia dell'Etica, non sono stati risolti mai, e che la Logica chiarisce insolubili: i problemi della casistica morale ».

Il teatro classico aveva considerato i personaggi nella loro verità psicologica, badando solo alle idee, alle passioni, ai sentimenti da loro espressi, senza curarsi delle verisimiglianze esteriori di ambiente o di intreccio: questo fatto suscitò la critica dello Zola ed infatti i naturalisti proclamarono il dominio del fatto, la necessità di una scrupolosa osservazione della realtà, soffocando però, nei personaggi, ogni inquietudine d'ordine spirituale. L'Ibsen inizia la sintesi delle due tendenze, sintesi che verrà operandosi anche nel teatro moderno; rivalutando la vita dell'anima, egli non rifugge dall'osservazione attenta; « ha gettato nella forma incandescente dell'osservazione realistica della vita il lievito poderoso delle idee e dei problemi morali, ponendo l'uomo a diretto contatto con le forze palesi ed occulte della natura, e riattaccandosi per tal modo direttamente a Shakespeare ed ai tragici greci » (RUBERTI, vol. 1°, pag. 30). Questo temperamento di due insegnamenti in apparente contraddizione tra di loro, la profonda analisi psicologica dei personaggi e l'attenzione ai problemi spirituali costituiscono il debito della scena europea a Henrik Ibsen e fanno della sua opera un punto fermo, cui quasi tutti gli autori moderni si sono, consapevolmente od inconsapevolmente, richiamati. Nel « Mattino » del 25-26 maggio 1906, Riccardo Forster scriveva, poco dopo la morte del poeta norvegese, avvenuta il 23 di quel mese: « Volontariamente o contro il proprio volere l'influenza ibseniana è entrata nelle ossa e nel sangue dei commediografi tedeschi, francesi, slavi e italiani di ogni terra. E. Ibsen ha fatto del teatro un magnifico strumento di civiltà: lo ha sollevato dall'intrigo e portato nel centro del pensiero e dell'arte moderna ».

Così ebbe a scrivere il D'Amico: « Per nove decimi, si può dire, il nuovo teatro europeo, compreso quello che per spiriti e per forme pare più lontano da Ibsen, in realtà è derivato, per via diretta o indiretta, dalla sua sorgente ». Nel saggio sull'Ibsen dello stesso D'Amico (Milano 1928, pagg. 43-44) si legge: « Senza Ibsen non esisterebbero lo Shaw di *Candida*, né il Pinero de *La casa in ordine*, né il Sudermann di *Magda*, né lo Hauptmann di *Anime solitarie*, né lo Strindberg di *Padre*, né l'Araquistain di *Eroici rimedi*. Cechov ha preso le sue forme e le ha dissolte fino allo spappolamento. Senza Ibsen non esisterebbe molto Andreev, non esisterebbe tutto De Curel, non esisterebbero i tentativi di Bracco e di Butti. Senza gli eroi di Ibsen non esisterebbero *La gloria* e *La Gioconda* di D'Annunzio; senza *Quando noi morti ci destiamo*, non esisterebbe *Diana e la tuda* di Pirandello. Scendendo dal paese delle valchirie alla terra di Francia, la ribellione delle eroine di Ibsen è diventata l'inquietudine delle donne di Bataille ». Sembrano a prima vista affermazioni troppo assolute, ma effettivamente, a parte qualche generalizzazione (il Curato, per esempio, ha fatto notare che François de Curel non deriva « tutto » dal norvegese; è in lui, accanto ai motivi ibseniani, un'attenzione al problema della

personalità — *L'envers d'une sainte, L'âme en folie, La danse devant le miroir* — che lo pone a mezza strada tra l'Ibsen ed il Pirandello), l'arte dei drammaturghi citati non può intendersi appieno senza tener conto di quanto il poeta norvegese ha apportato al teatro europeo.

In Italia i drammi dell'Ibsen cominciarono ad esser rappresentati verso il 1892¹; in quell'anno furono dati *Spettri* e *Hedda Gabler*; nel gennaio del 1893 andò in scena *Le colonne della società*; seguirono poi altri lavori. Le prime rappresentazioni furono per lo più insuccessi (eccezion fatta per *Spettri*, accolto favorevolmente a Milano); la novità e l'audacia di certe prese di posizione non potevano non stupire il pubblico impreparato. Poi, a poco a poco, grazie anche alle interpretazioni della Duse e di Zacconi, le resistenze furono vinte. Fin dall'inizio, però, l'interesse della critica italiana per l'opera del norvegese fu molto vivo; presto nella sua scia si andò manifestando nel teatro italiano il superamento del verismo, che diede vita al teatro neo-idealistico. Ai problemi morali di tipo ibseniano non erano rimasti insensibili neanche i drammaturghi veristi: *Diritti dell'anima* (1894) del Giacosa è uno dei primi tentativi: già all'indomani della prima rappresentazione Giovanni Pozza, sul « Corriere della Sera » del 27 febbraio 1894, lo accostava a *Casa di bambola*; il Nardi, poi, nella già citata biografia del Giacosa, tracciò un parallelo con *La donna del mare*. Abbiamo citato altresì *La realtà* (1895) del Rovetta, *La crisi* (1904), *La porta chiusa* (1913) ed *Il divorzio* (1915) del Praga e quella ribellione, così significativa, di Lidia, ne *Le Rozeno* (1891) di Camillo Antona Traversi. K. T. Wais, che studiò in particolar modo l'influsso ibseniano nei paesi latini², accostò *Spettri* ad *Alleluja* del Praga ed a *La città morta* del D'Annunzio, *Un nemico del popolo* a *Principio di secolo* del Rovetta e a *L'utopia* del Butti, *L'anima selvatica* a *Il più forte* del Giacosa, a *La crisi* del Praga ed a *Tutto per bene* del Pirandello, *Rosmersholm* a *La fiaccola sotto il moggio* del D'Annunzio e a *Come tu mi vuoi* del Pirandello, *La donna del mare* a *La fine di un ideale* del Butti e a *La signora Morli uno e due* del Pirandello, *Hedda Gabler* a *Giacinta* del Capuana e a *L'amore emigra* del Morello. Si tratta però spesso di analogie esteriori: non sempre i motivi ideali delle opere ibseniane sono rispecchiati

¹ Quindi con leggero ritardo sulla Francia; la già citata traduzione francese del primo volume del teatro ibseniano (Prozor) è del 1889, la prima parigina di *Spettri* al « Théâtre-Libre » ebbe luogo il 29 maggio 1890, quella dell'*Anitra selvatica*, sempre al « Théâtre-Libre », il 28 aprile 1891; il 10 dicembre 1892 gli « Escholiers » diedero *La donna del mare* e già prima al « Vaudeville » era andata in scena *Hedda Gabler*.

² KURT K. T. WAIS: *Die Wirkung Ibsens in Italien, Frankreich und Spanien*, Braunschweig 1933; e: *Ibsen Wirkung auf Italien*, « Archiv für das Studium der neueren Sprachen », 87, 1932, pagg. 88 sgg.

nei drammi italiani citati dal Wais; per esempio *Alleluja* non ha con *Spettri* che una vaga somiglianza di intreccio e *Giacinta* richiama *Hedda Gabler* solo per qualche analogia fra le figure delle protagoniste (« schon hier [in Giacinta] begegnet man dem bohrend intellektuellen sich selbst sezierenden Typ des zynischen Salonweibes », per usare le parole del Wais). Il vero teatro neo-idealistico è però rappresentato in Italia dal Butti e dal Bracco, i due autori nostri più sensibili al messaggio ibseniano. Alla loro attività corrisponde in Francia quella del Curel e dell'Hervieu: un confronto di date dimostra la quasi perfetta contemporaneità delle opere più significative dei quattro drammaturghi.

Nel suo volume di critica *Né odi, né amori*, Enrico Annibale Butti (1866-1912) giudicava molto favorevolmente l'opera dell'Ibsen ed intuiva già allora che l'apparizione nella storia del teatro del grande norvegese avrebbe significato l'avvento di una nuova scuola drammatica, cui apparteneva l'avvenire. La sentita preoccupazione per i problemi morali e per i conflitti di idee avvicina alcuni lavori teatrali del Butti all'Ibsen: *L'utopia* (1894), *La fine di un ideale* (1898), la trilogia *Gli Atei* (composta da *La corsa al piacere*, 1900, *Lucifero*, 1900, *Una tempesta*, 1901) e, in minor misura, *Sempre così* (1911).

Questi drammi si assomigliano nell'impostazione e nella conclusione: un personaggio si ribella alle convenzioni ed alle credenze imperanti proclamando nuove idee progressiste, ma finisce sempre sconfitto, sia a causa delle circostanze, sia perché urta in un evento che non riesce a spiegare ed a far rientrare nelle sue teorie. Nell'*Utopia* il dottor Serchi, che proclama la necessità del libero amore e della soppressione dei parti malsani, sente vacillare le sue convinzioni quando apprende che gli è nato un bambino deforme; nella *Corsa al piacere* assistiamo alla sconfitta dell'epicureismo di fronte alla Morte ed al Dolore, in *Una tempesta* alla sconfitta delle utopie socialiste e all'affermazione dell'esistenza del rimorso contro la negazione del medesimo; in *Lucifero* vediamo il dubbio dell'ateo di fronte alla Morte, al Trascendente, che sfuggono ai suoi schemi razionalisti, nella *Fine di un ideale* ed in *Sempre così* la sconfitta dell'amore libero (nel primo dramma esso è annullato da un affetto germogliato nel matrimonio; nel secondo lo vediamo a poco a poco trasformarsi da passione violenta a legame abitudinario, con tutte le meschinità che i suoi fautori rimproveravano all'amore codificato). Come si vede, il Butti sottolinea la incapacità delle idee rivoluzionarie ad apportare soluzioni soddisfacenti a tutti i problemi dell'esistenza, l'inutilità della ribellione e la necessità di un ritorno alle convinzioni tradizionali; in questo si differenzia dall'Ibsen, che sostiene i ribelli, anche quando sono sconfitti. Va però notato che gli eroi dell'Ibsen sono sorretti da validi principi ideali, dalla volontà di sfuggire a transazioni ed a ipocrisie; nel Butti, invece, le idee degli innovatori

appaiono talora dettate da motivi molto meno nobili, come l'utilitarismo egoista (nella *Corsa al piacere*) o un'aberrante intransigenza scientifica (*L'utopia*); credo quindi si debba ritenere, col Tonelli, che le idee dell'autore sono quelle delle ultime scene dei drammi e non quelle proclamate dai protagonisti.

Ciò mi sembra particolarmente evidente ne *L'utopia*, dove l'intento satirico è sottolineato dalle parole di Pascal, che il Butti volle mettere in testa all'edizione del dramma: « Les sciences ont deux extrémités qui se touchent: la première est la pure ignorance naturelle, où se trouvent tous les hommes en naissant: l'autre extrémité est celle où arrivent les grandes âmes, qui, ayant parcouru tout ce que les hommes peuvent savoir, trouvent qu'ils ne savent rien, et se rencontrent dans cette même ignorance savante qui se connaît. Ceux d'entre eux qui sont sortis de l'ignorance naturelle, et n'ont pu arriver à l'autre, ont quelque teinture de cette science suffisante, et font les entendus. Ceux-là troublent le monde, et jugent plus mal de tout que les autres. Le peuple et les habiles composent pour l'ordinaire le train du monde. Les autres les méprisent et en sont méprisés ».

È però innegabile che il trionfo delle dottrine tradizionali non pare entusiasmare il commediografo; egli non le sente profondamente, ma le accetta solo perché esistono alcuni fatti (come il Trascendente), che altrimenti non riuscirebbe a spiegare. Inoltre, mentre i personaggi che rappresentano la tradizione sono generalmente figure mediocri, l'esaltazione delle nuove idee è messa in bocca ai protagonisti dei singoli drammi, figure disegnate con una partecipazione quasi affettuosa, con una simpatia che contrastano con la conclusione. Questo ci induce a pensare che il Butti vedesse i difetti della morale tradizionale e che sperasse, almeno in certi momenti, in un rinnovamento apportato dalle idee progressiste e razionaliste; ma poich  neppure esse riuscivano a soddisfarlo interamente ed in troppi casi mostravano la loro insufficienza, deluso, incapace forse di lottare pi  a lungo, finiva per rassegnarsi a scegliere la via pi  sicura, quella del passato. Spirito incerto, oscillante, in preda al dubbio, bene avrebbe potuto prendere per divisa le ultime parole del suo *Lucifero*: « Chi sa? Chi sa?... ». Il Butti riflette il turbamento e la crisi di un'epoca che ha perso la cieca fiducia positivista nella Scienza, nel Progresso, nella Ragione, che riconosce l'esistenza di qualcosa che sfugge ai freddi schemi filosofici, ma che, d'altra parte, non sa ritornare con entusiasmo alla tradizione. In *N  odi, n  amori* egli rileva che il suo   un periodo di transizione e che l'opera d'arte geniale « che rappresenta le tendenze e l'ideale di un'et    forse impossibile, appunto per l'incertezza di queste tendenze, per l'assenza di quest'unico ideale » (pag. 75). I personaggi del Butti, anche i meglio riusciti artisticamente, sono, in fondo, esseri deboli, rasse-

gnati, come il loro autore, alla rinuncia, molto lontani dai titani ibseniani, individualisti, pieni di volontà e di orgoglio, pronti alla lotta.

E manca pure al Butti quella profonda intensità psicologica che è uno degli elementi essenziali dell'arte del norvegese. Non vi è un vero conflitto di idee; gli stessi protagonisti esprimono il loro convincimento con una certa superficialità ed il loro ideale appare spesso un vago e confuso sogno; lo scioglimento è prodotto quasi sempre da un evento che giunge improvviso e che, se è certo valido dal punto di vista della discussione teorica, esteticamente sa troppo di colpo di scena esteriore. Non vi è la rappresentazione di una profonda crisi intima che giustifichi il mutamento di idee, non un'analisi di sfumature psicologiche, di stadi intermedi (a parte *Sempre così*, dove il Butti tenta di rendere il progressivo esaurimento dell'ideale nel reale). Questi sono i limiti artistici del Butti, almeno dei suoi lavori di più schietta impronta ideologica; il meglio di essi è da cercare nell'osservazione attenta della realtà, nella riproduzione di ambienti, nel dialogo gradevole, nel senso dell'equilibrio scenico (che rende l'azione snella e leggera), in certi caratteri ben disegnati (come i protagonisti della *Corsa al piacere* e di *Lucifero*).

Diverso è il discorso per *Fiamme nell'ombra* (1904): questa commedia, quasi da tutti giudicata il capolavoro del Butti, non rivela la preoccupazione ideologica delle opere dianzi ricordate; vi è invece la rappresentazione di un fatto umano ed i personaggi sono studiati con finissima e profonda penetrazione. Se, per quello che riguarda le idee, il Butti è qui abbastanza lontano dall'Ibsen, gli è invece, come nota il Tonelli, molto più vicino che altrove nell'arte e nell'analisi psicologica. I protagonisti sacrificano la loro ambizione, rinunciano ai loro sogni e si ritirano nella solitudine, per espiare e redimersi: il ritorno alla realtà prosaica dopo le aspirazioni chimeriche, l'etica della rassegnazione, la simpatia per gli umili, il sentimento di bontà modesta danno al lavoro una nota fortemente crepuscolare. Anche in *Tutto per nulla* (1905), artisticamente molto inferiore a *Fiamme nell'ombra*, vi è un analogo motivo di dolente rinuncia. Al Ruberti parve che proprio in questi due lavori, più che in quelli a sfondo ideologico, fosse la via vera dello scrittore e che egli vi passasse vicino senza accorgersene.

Negli altri drammi si possono pure ritrovare tracce della sensibilità crepuscolare del Butti: la sconfitta dei protagonisti, che vedono crollare i loro ideali, lo scetticismo ed i dubbi dell'autore, la rassegnazione ad un destino accettato senza entusiasmo. Spesso egli ha messo in scena il tramonto o la trasformazione di un amore: una passione dapprima intensa, idealizzata da chi la prova, si trasforma o si spegne man mano che viene a contatto con la realtà; il motivo ritorna ne *Il frutto amaro* (1892, in collaborazione con C. Hanau), ne *Il vortice* (1892), ne *La fine di un*

ideale (1898) e in *Sempre così* (1911). La sua sensibilità decadente e malata, attenta ai piccoli moti della natura, che si esalta fino a percepire l'ultrasensibile, lo apparenta ai crepuscolari, dei quali appare un vero e proprio precursore. Il Tilgher (*La scena e la vita*, Roma 1925, pagg. 121-25) sottolinea questo aspetto dell'anima del Butti e ricorda alcuni versi del *Castello del sogno*; egli ravvisa inoltre nell'incertezza dubbiosa del drammaturgo di fronte ai problemi posti da certi suoi lavori un sentimento quasi pascoliano della vita: l'uomo è sperduto fra le tenebre ed il mistero.

Fra le sue opere il Butti predilesse un poema allegorico-simbolico, *Il castello del sogno*, in endecasillabi sciolti, intorno al quale lavorò molti anni (1902-08); derivato forse da *The Fall of the House of Usher* di E. A. Poe¹, precorre i poemi tragici di Sem Benelli ed ebbe lodi, fra gli altri, dal Borgese (*La Vita e il libro*, Torino 1910, vol. 1°, pagg. 173 sgg.); ma la concezione allegorica non si esprime in vera e propria forza drammatica. Vi si rappresenta la vittoria della realtà sul sogno, un motivo, come abbiamo visto, comune a molti altri lavori dello scrittore milanese. Questi lasciò altresì un volume di critica, *Né odi, né amori*, che abbiamo avuto occasione di citare, ed alcuni romanzi (*L'Immorale*, *L'Automa*, *L'Incantesimo*, *L'anima*), in cui si ritrovano le sue preoccupazioni ideali ed i suoi tormenti di pensatore. Romanzi e drammi ebbero lusinghieri successi anche all'estero.

Il Butti, malgrado i limiti di certi suoi lavori, è fra le personalità più interessanti del suo tempo, sia per il travaglio spirituale che per le doti di drammaturgo; perizia scenica, abilità nel creare caratteri e nell'osservare la vita, stile piacevole ed arguto, una vena comica abbastanza schietta (cfr. alcune commedie minori come *Il cuculo*, 1903 e *Il gigante ed i pigmei*, 1903). Scrive il Curato che le sue opere, « anche le meno artisticamente risolte, sdegnose come sono della ricerca di facili successi, rappresentano uno degli sforzi più notevoli, tra quelli compiuti dai nostri moderni autori, d'immettere il nostro teatro nella corrente dei grandi problemi culturali e spirituali del tempo: il che non ci appare merito di poco conto » (pag. 97).

Tracciato così, per sommi capi, il quadro della situazione del teatro italiano intorno alla fine del secolo, esaminiamo l'opera di Roberto Bracco.

¹ H. L. NORMAN: *A possible source for E. A. Butti's « Castello del sogno »*, « *Moderne Language Notes* », 1937, 52, pagg. 256-58.

PARTE SECONDA

L'OPERA DI ROBERTO BRACCO

UN COMMEDIOGRAFO INGIUSTAMENTE DIMENTICATO

L'attività di Roberto Bracco si svolse nel periodo che va dal 1866 al 1922 e costituisce certo uno dei documenti di maggiore interesse per la storia della scena italiana negli anni che dal verismo conducono ai contemporanei. La sua opera e quella del Butti sono le manifestazioni più insigni della corrente neo-idealistica ed ibseniana nel nostro teatro; tuttavia va subito detto che il Bracco, inquieto, spesso insoddisfatto delle sue realizzazioni, costantemente alla ricerca di nuove vie, attento alle preoccupazioni spirituali del tempo in cui viveva, si mostrò, specie nelle ultime opere, sensibile anche a problemi che sarebbero poi stati al centro delle creazioni dei commediografi del Novecento; talora — e l'esame dei singoli lavori ce ne darà conferma — egli può, a giusto titolo, esser chiamato precursore.

I suoi drammi conobbero — fin dal loro primo apparire — franchi successi, che si ripeterono nelle riprese, sia in Italia che all'estero; critici illustri (da Renato Simoni a Cesare Levi, da Luigi Tonelli a Domenico Oliva a Maurice Muret) ne esaltarono le alte qualità di umanità e di pensiero; fu per molti anni, fino all'affermazione del Pirandello, il drammaturgo italiano maggiormente rappresentato all'estero, in paesi diversissimi per mentalità e temperamento: questo avvenne non soltanto per i drammi di pensiero, che per la loro problematica ideale potrebbero sembrare particolarmente adatti al gusto dei pubblici germanici e nordici, ma anche, e soprattutto, per le commedie più briose¹. Perfino alcuni lavori

¹ Ecco un elenco di paesi in cui furono rappresentati lavori del Bracco:

Lui, lei, lui: Austria, Germania;

Maschere: Austria, Uruguay;

Infedele: Austria (con Hélène Odilon al « Volkstheater » di Vienna, novembre 1895), Germania (Lipsia, Dresda e altrove, novembre 1895), Russia (marzo 1896 a Pietroburgo, nell'interpretazione di una compagnia tedesca), Spagna, Portogallo,

che in Italia erano stati, alla prima rappresentazione, accolti piuttosto freddamente da pubblici che, forse sorpresi dalla novità, non ne avevano colto l'intimo significato, ebbero all'estero la loro consacrazione di capolavori. È il caso di *Infedele*, trionfante a Vienna poco dopo la caduta a Napoli e de *Il trionfo*, che ebbe mediocre accoglienza a Torino nel 1896 e suscitò invece entusiasmi a Parigi, interpretato da Armand Bour al « Théâtre d'Art International » il 15 settembre 1902.

Del resto è noto come l'accoglienza del pubblico ad un dramma, in occasione della prima rappresentazione, sia spesso in funzione di elementi che nulla hanno a che fare con il valore intrinseco del lavoro: né d'altra parte il trionfo di pubblico è sempre garanzia di bontà estetica dell'opera. Il Bracco stesso ebbe occasione di insistere su questo punto in un articolo del 1910 (*L'arte scenica nelle Cento Città*, ripubblicato poi nel volume di scritti vari *Tra le Arti e gli Artisti*, pagg. 289-94); dopo aver ricordato la freddezza con cui furono accolti i drammi dell'Ibsen, *La parisienne* e *Les corbeaux* del Becque, *Le passé* e *L'amoureuse* del Porto-Riche, i *Tristi amori* (che egli giudica « l'opera più forte e più importante di Giuseppe Giacosa »), il Bracco rileva che la necessità di soddisfare i vari pubblici italiani, diversissimi tra di loro, spinge l'autore verso ogni sorta di transazioni « sviluppandone quelle facoltà mediocri che più possono sfaccettare il suo ingegno e renderlo affine alle varie folle ». Il cervello di un artista resta turbato da un'enorme varietà di giudizi altrui, tanto più che la critica in Italia — nota ancora il Bracco — tradendo il suo compito s'intona all'impressione del pubblico.

Grecia, Francia, Paesi scandinavi, Inghilterra, Stati Uniti d'America (la prima commedia italiana rappresentata in inglese a Nuova York);

Il trionfo: Russia, Francia (Parigi, 1902, con Armand Bour);

Don Pietro Caruso: Austria, Germania, Ungheria, Spagna, Portogallo, Paesi scandinavi, Francia (con A. Bour a Parigi), Stati Uniti;

Fiori d'arancio: Austria, Stati Uniti;

Tragedie dell'anima: Austria;

Il diritto di vivere: Austria, Finlandia;

Uno degli onesti: Francia, Stati Uniti;

Sperduti nel buio: Austria, Finlandia;

Maternità: Germania, Paesi scandinavi;

Il frutto acerbo: Germania, Grecia, paesi scandinavi;

Notte di neve: Stati Uniti, Paesi scandinavi;

La piccola fonte: Austria (Vienna, aprile 1913), Polonia, Stati Uniti;

I fantasmi: Stati Uniti;

Nellina: Grecia;

Ad armi corte: Austria, Paesi scandinavi (con la Wiberg);

Il perfetto amore: Austria, Germania, Russia, Spagna e Portogallo;

Il piccolo santo: Spagna e Portogallo;

I pazzi: Argentina.

In questi ultimi anni il successo è arriso molto più raramente al Bracco, come del resto è avvenuto anche per molti altri commediografi dell'Ottocento. Ciò è dovuto al radicale mutamento del gusto ed all'urgenza di nuovi problemi spirituali, affacciatisi particolarmente dopo la prima guerra mondiale, cui corrisponde una profonda cesura nell'evoluzione di tutto il teatro europeo: è il momento in cui sorgono nuovi ed originali ingegni drammatici, dal Pirandello al Sarment, agli espressionisti tedeschi. Inoltre l'opera del Bracco presenta, come vedremo, alcune deficienze stilistiche e formali; spesso egli cade in un sentimentalismo di maniera e dà al linguaggio dei suoi personaggi un tono declamatorio sproporzionato. Questi limiti hanno contribuito al rapido invecchiare del suo teatro.

Non va dimenticato poi che il Bracco, costante avversario del regime fascista, si ritirò nella solitudine negli ultimi anni della sua vita e fu anche messo in disparte per quel che riguarda la rappresentazione delle sue commedie. Il 7 maggio 1929 egli scriveva a Mario Gastaldi, che si era proposto di pubblicare un saggio su di lui: « Non le nascondo che, ormai, per quel che mi riguarda, io preferisco il silenzio. E aggiungo che credo molto arduo, oggi, per chicchessia, parlare di me con larghezza, con piena libertà e con senso di giustizia ». Dopo la guerra si è ricominciato a parlare del Bracco in giornali e riviste, ma soprattutto si è, volutamente o fatalmente, messo l'accento su quello che era stato il suo atteggiamento fermo e coerente durante il ventennio; rendendo un doveroso omaggio all'uomo, si è però un po' dimenticato l'artista (a parte il saggio — notevole, ma breve — del Flora [*Rassegna d'Italia* », 3, 1948, pagg. 923-38]).

Oggi il Bracco non è molto conosciuto; di tutti gli autori della seconda metà dell'Ottocento e del primo Novecento, egli è certo uno dei meno rappresentati, a parte qualche sporadica ripresa¹. Eppure la sua opera, oltre al valore storico, ha ancor oggi molto da dirci nonostante i limiti stilistici; i suoi migliori lavori, anche se legati a problemi ora non più attuali come al momento della composizione, hanno un profondo contenuto umano, che conferisce loro valore universale; i personaggi del Bracco non sono astratti simboli di un'idea, ma figure vive, scavate nell'umanità, in preda a passioni e tormenti, che noi possiamo ancora sentire vicine. La necessità di un riesame del teatro del Bracco è stata più volte sottolineata. Rievocando l'apparizione sulle scene de *I pazzi*, M. Vani (« Cor-

¹ *Il piccolo santo* ha trovato recentemente un grande interprete in Renzo Ricci; *I pazzi*, a ventotto anni dalla prima, è stato ripreso il 6 febbraio 1947 a Milano da Evi Maltagliati, Memo Benassi e Tino Carraro; fra le altre sporadiche riprese, ricordo: *La piccola fonte* (Roma, 1954), *Il perfetto amore* (Palermo, 1956), *Infedele* (rappresentata dal Piccolo Teatro di Bari in alcune città pugliesi nel 1956-57) ed alcuni atti unici (*Don Pietro Caruso*, *Maschere*, *Non fare ad altri*, *Dopo il veglione*, messi in scena a Roma nel 1953 e *Lui, lei, lui*, riportato alla ribalta a

riere di Napoli » del 22 marzo 1949), scrive: « Da allora (dalla prima rappresentazione) molt'acqua è passata sotto i ponti. I giovani... ignorano l'arte del Bracco. Comunque, quei giovani che professano l'arte non possono continuare ad ignorarla ». Giovanni Calendoli (« Teatro-Scenario », 1°-15 aprile 1953, pagg. 9-10) rileva che le opere del Bracco dovrebbero essere rappresentate più spesso, perché partecipi di un processo artistico vivo ed operante e possono chiarire sul piano critico molti aspetti della letteratura drammatica contemporanea; egli scrive fra l'altro: « L'autore di *Sperduti nel buio* ha ancor oggi esaltatori e detrattori animosi: la sua opera, invece, deve essere studiata con serenità critica, e con intelligenza moderna come una delle testimonianze più vive della tradizione teatrale italiana ». Nella *Storia del teatro contemporaneo* del Ruberti si legge: « Frequentemente osteggiata da taluni, fatta segno da parte di altri ad entusiasmi forse eccessivi, l'opera dello scrittore napoletano potrà essere apprezzata al suo giusto valore solo quando sarà cessato intorno ad essa l'urto delle passioni » (vol. 2°, pag. 650). Alla fine della stagione teatrale 1956-57 la rivista milanese « Sipario » condusse un'inchiesta tra critici ed autori, invitandoli ad indicare i titoli di tre commedie che avrebbero desiderato veder rappresentate nella stagione successiva. Nelle 32 risposte pubblicate nel n. 135-136 (luglio-agosto 1957) della rivista, *Il piccolo santo* del Bracco è menzionato due volte: da Eligio Possenti, che suggerisce quale interprete Eduardo de Filippo, e da Federico Frascani, che aggiunge: « È una delle opere più note di un drammaturgo sul quale bisogna decidersi a riprendere con franchezza il discorso, per arrivare, magari, a nuove conclusioni critiche ».

Il Bracco, drammaturgo nato, iniziò la sua carriera quasi per caso o per uno scherzo della sorte. In realtà tutta la sua attività sembra aver avuto all'inizio l'intervento esortatore o addirittura impositore di un'altra persona. È pacifico però che, in un modo o nell'altro, il suo talento avrebbe trovato l'espressione più adeguata, anche senza questi fatti casuali.

Roberto Bracco nacque a Napoli il 19 settembre 1861. Insofferente della scuola, si impiegò, poco più che quindicenne, in un ufficio di spedizioniere. A 17 anni fu assunto nella redazione del « Corriere del Mattino », uno dei giornali più in vista dell'epoca, diretto da Martino Cafiero. Non che il Bracco avesse mai lontanamente pensato a questa possibilità: fu lo stesso Cafiero che, dopo aver letto per caso una lettera d'amore che

Milano all'inizio del 1957 insieme a due atti unici del Lopez e di Giannino Antona Traversi). Trasmissioni radiofoniche recenti: *Il perfetto amore* (1948), *Don Pietro Caruso* (2-3-1951, 1-5-1951, 19-5-1953, 16-8-1953), *Non fare ad altri* (26-2-1952, 25-10-1952, 10-5-1953, 15-7-1955, 18-10-1958), *Il piccolo santo* (21-4-1953, 24 maggio 1954, 23-9-1955), *Un'avventura di viaggio* (28-6-1956), *Sperduti nel buio* (7-5-1957, 23-6-1958).

Roberto aveva scritto ad una ragazza, « fiutò » il futuro scrittore e gli propose di diventar giornalista¹. Egli entrava così in contatto col mondo giornalistico napoletano della fine dell'Ottocento, ricco di figure di rilievo, quali Matilde Serao, Rocco de Zerbi, Edoardo Scarfoglio, Federico Verdinois e lo stesso Cafiero.

Nel 1882 il Cafiero invitò il Bracco a scrivere una canzone in dialetto napoletano: nacque così la celeberrima *Salamelic* che, musicata da Luigi Caracciolo, fu cantata alla festa di Piedigrotta di quell'anno: il Bracco ne ebbe trionfo e popolarità. Nella prefazione ai suoi *Vecchi versetti* napoletani egli scrisse: « Nessun lavoro giornalistico, nessun libro, nessuna commedia, mi hanno fruttato, ve lo giuro, gli onori che mi fruttò *Salamelic* ».

Scrisse in seguito altre canzoni e poesie in dialetto. Più tardi egli commenterà argutamente questa sua attività in una lettera aperta a E. A. Mario, pubblicata dal quotidiano palermitano « L'Ora », il 18 marzo 1932: dopo aver raccontato di aver avuto occasione di musicare due canzoncine (allargando così ad un altro campo la sua multiforme attività) egli si definirà « svariato imbrattatore di carta e poetucolo *malgré moi* », aggiungendo: « scrivevo dei versicoli dialettali soltanto se mi costringeva a scrivere un direttore di giornale ». Già nei versi napoletani si scorge il complicato osservatore di anime che ritroveremo nei drammi migliori; scrive L. L. Russo, autore di uno studio sulla poesia dialettale del Bracco: « Il temperamento drammatico innato del Bracco si appalesa per un ascoso lavoro psicologico per il quale egli ha trasformato le percezioni sensorie del mondo esteriore subordinandole continuamente al suo *io*. Dalla sua lirica si estrinseca potente il *pathos*: la suprema vigoria del suo stato di coscienza è quasi teatro ».

È ancora il Cafiero che troviamo all'inizio dell'attività novellistica del nostro autore: un giorno, trovatosi ad avere un po' di spazio libero nel giornale, il direttore impose al suo giovane redattore di comporgli una novella: questi, per quanto titubante, obbedì e diede così inizio ad una produzione vasta e non priva di valore. Essa costituisce l'opera sua di maggior rilievo, dopo il teatro; vi ritroviamo alcune fra le sue più belle qualità: l'analisi psicologica è estremamente sottile, la pittura dei caratteri e degli avvenimenti è sobria e precisa, l'ispirazione è molto ricca e va da arguti bozzetti pieni di brio (in cui però vi è sovente, nella comicità, una nota amara) a veri e propri drammi di anime. Molte novelle fanno pensare a possibili abbozzi di future commedie; dense di dialogo e di azione, concedono pochissimo all'intervento diretto dell'autore e raggiungono una notevole efficacia rappresentativa; alcune, poi, sono vere e

¹ L'episodio, che fu una svolta capitale nella vita del Bracco, è ricordato in quasi tutti i lavori sul nostro autore.

proprie novelle dialogate, dove è riferita direttamente la conversazione, senza alcuna riflessione esplicita dello scrittore. Esaminando i singoli lavori teatrali, avremo occasione di riferirci a novelle che rivelano motivi o stati d'animo analoghi a quelli dei drammi.

Poco prima di morire, il Cafiero volle che il Bracco gli succedesse quale corrispondente da Napoli del « Capitan Fracassa » di Roma (1884). Il Cafiero ebbe quindi una parte di primissimo piano nella formazione del nostro autore, al quale fu sempre largo di consigli e di incoraggiamenti. Scriverà più tardi il Bracco: « Se non avessi incontrato quel benedetto uomo come più tranquilla sarebbe stata la mia vita all'ombra serena di qualche ufficiolo napoletano! ». In seguito egli collaborò pure al « Piccolo », diretto da Rocco de Zerbi e divenne critico drammatico e musicale al « Corriere di Napoli » e poi al « Mattino » di Edoardo Scarfoglio, sempre firmando i suoi contributi con lo pseudonimo di *Baby*, che aveva adottato fin dai suoi primi articoli per il « Corriere del Mattino ». L'attività quale critico drammatico lo avvicinò al teatro: presto avvenne il suo debutto quale commediografo, anche questo « per obbedienza », avendolo Ermete Novelli pregato di scrivergli un lavoro da recitare in una serata in suo onore; nacque così *Non fure ad altri...* (1886).

Il Bracco continuerà ancora per molti anni la sua attività di critico e di giornalista, anche nel pieno della produzione di drammaturgo. I suoi articoli sono di notevole interesse, sia per il loro contenuto, sia per meglio capire la personalità dell'autore: essi costituiscono un prezioso commento al teatro ed alle novelle. Alcuni di essi furono poi raccolti in due volumi di scritti vari, intitolati *Tra le Arti e gli Artisti* e *Tra gli uomini e le cose*, a cura di Valentino Gervasi, un amico del Bracco. Lo stile è fresco, piacevole, spesso arguto. È restata celebre la campagna condotta dal Bracco contro lo spiritismo, che aveva avuto un periodo di grande voga a Napoli. Il nostro autore fu pure brillante conferenziere e scrisse alcuni scenari cinematografici (*L'avvenire in agguato*, *Nei labirinti di un'anima*, *Luce nell'ombra*, *Le due Marie*).

La vita del Bracco non presenta avvenimenti eccezionali fino al 1924; in vista delle elezioni generali di quell'anno (6 aprile), egli accettò di far parte della lista denominata « Opposizione costituzionale democratica », di ispirazione liberale, nettamente antifascista, capeggiata dall'ex-ministro Giovanni Amendola, uno dei più decisi avversari del regime. Venne eletto deputato (al secondo posto nella lista, subito dopo l'Amendola) e tenne un atteggiamento di costante opposizione al fascismo, del quale, come ebbe a scrivere a M. Gastaldi il 18 maggio 1929, non poteva approvare il totalitarismo, il soffocamento della libertà e l'annullamento dell'individuo. Nel corso di una manifestazione politica, un gruppo di attivisti devastò la sua casa di Napoli, dando alle fiamme numerose carte, tra cui un

dramma inedito, *La verità*, che il Bracco — come apprendiamo dalle lettere al Gastaldi e al D'Ambra — considerava uno dei suoi lavori più significativi. Dichiarato poi decaduto da deputato, si ritirò nella solitudine, rifiutandosi però sempre di prestare omaggio al regime da lui disapprovato e persistendo in questo atteggiamento anche dopo aver subito molte angherie, che amareggiarono l'ultimo periodo della sua esistenza.

La sua vita in quegli anni rivive nelle lettere pubblicate dal Cristaldi, dal Duse, dal Vani e dal Gastaldi; era per lui una gioia rievocare, con chi andava a trovarlo, la vita letteraria di un tempo; particolarmente vicino gli fu in quell'epoca Lucio D'Ambra. Per disposizioni superiori lo si andava sempre più ignorando negli ambienti letterari; nel 1933 fu escluso dalle manifestazioni indette per il cinquantenario della Società degli Autori, di cui era stato socio per molti anni; già prima lo si era volutamente dimenticato in occasione delle commemorazioni di Tina di Lorenzo (l'attrice che aveva interpretato tanti suoi drammi; egli si doleva di questa esclusione in una lettera del 25 ottobre 1930 a Sabatino Lopez, pubblicata da Enzo Duse nella rivista « Teatro » del 1° dicembre 1950), di Matilde Serao (cui egli era stato accanto soprattutto negli anni dell'attività al « Mattino »), di Ferdinando Russo (che egli aveva rivelato e lanciato); e neppure era stato invitato alle onoranze tributate ad Ermete Zacconi, altro interprete di molti suoi lavori.

L'Accademia Nobel fu sul punto di conferirgli il Premio Nobel, ma vi rinunciò per l'opposizione del governo italiano. Nel 1929 le rappresentazioni romane de *I Pazzi* furono disturbate dai fascisti e dovettero venire interrotte. Pur essendo stato un giornalista brillante, egli trovava ora enormi difficoltà a far accettare i suoi articoli dai giornali italiani, riuscendo solo di tanto in tanto a farne pubblicare qualcuno all'estero. Tutti questi fatti resero piuttosto precarie le sue condizioni economiche, ma egli non volle mai piegarsi a sottomissioni o transazioni. Nel 1938 il Ministro della Cultura Popolare, Dino Alfieri, venuto a conoscenza della situazione in cui si trovava il Bracco, gli fece pervenire, tramite Emma Gramatica, un sussidio di 20.000 lire; ma lo scrittore rifiutò con una lettera (pubblicata dal Vani, nel « Paese » del 13 maggio 1948), in cui, pur esprimendo la sua riconoscenza, lo pregava di destinare il denaro a qualche impresa artistica non fortunata ed affermava di riuscire a provvedere a se stesso. Il 9 settembre 1937 egli scriveva a Lucio D'Ambra, che sperava di far cessare il boicottaggio ai danni del drammaturgo: « E — credi a me, Lucio mio — nonostante l'autorità tua, nonostante il tuo fervore, per avere la speranza di ottenere qualche cosa, dovresti offrire... il mio pentimento, la mia crisi di coscienza. Dovresti offrire il mio suicidio morale. Tu mi vuoi troppo bene e troppo mi stimi per credermi capace d'un tal suicidio, o per consigliarmelo (R. CRISTALDI: *E forse verrà un giorno...*,

Milano 1948, pagg. 177-78). Nella fierezza con cui fece fronte a questi anni difficili, Roberto Bracco mostrò la sua magnifica tempra di uomo. Si spese il 21 aprile 1943, a 82 anni, a Sorrento, senza aver avuto la gioia di vedere la caduta del fascismo da lui tanto desiderata; il boicottaggio continuò anche dopo la morte: un telegramma del Ministero dell'Interno ordinò ai giornali di limitarsi a dare l'annuncio della morte, senza un necrologio di nessun genere.

In calce ai pochi cenni che Benedetto Croce dedica al Bracco nel 6° volume della *Letteratura della Nuova Italia* (cap. 52: *Teatro*), si leggono queste righe, scritte nell'aprile del 1943: « A queste pagine sull'opera teatrale del Bracco, scritte alcuni anni fa con esclusiva attenzione a problemi di critica, non posso non aggiungere qualche parola intorno alla persona dell'autore per un bisogno dell'anima che è adempimento di un dovere civile. Perché Roberto Bracco fu esempio, dappertutto e in ogni tempo raro, di artista che non ha spento in sé, per l'esercizio dell'arte sua e gli interessi svariati che vi si annodano, l'uomo e il cittadino. Egli partecipò alle cose della nostra patria con quella passione che è amore e che è indignazione, con l'ardore della fede, con la costanza di chi sa di non poter a niun patto piegare la persona o muovere la voce a fare o dire il contrario di quel che sente o pensa. Il mondo del giornalismo e del teatro, che era stato il suo mondo e che in lui si cingeva dei ricordi di una vivace giovinezza e di una fulgida fortuna, sembrava rinascere ogni qualvolta alcuno degli antichi amici o degli interpreti dei suoi drammi si recava a fargli visita; ed allora egli vi si riattaccava d'un balzo, e ne rievocava figure e personaggi, con commozione, con perspicace giudizio, con intelligente argutezza, narratore felicissimo. Ma a quel mondo, e alla preminenza e agli onori che ancora gli prometteva, non aveva esitato a fare intera rinuncia, unicamente per dire e tener fermo il suo no, il no che la coscienza gl'impondeva. Coloro, che in questi ultimi anni gli sono stati vicino, hanno sperimentato, insieme con la bontà e la gentilezza dei suoi affetti, la solidità del suo carattere morale, che dalle prove degli eventi, senza niente perdere di spontaneità e semplicità, riceveva risalto ».

In un'intervista pubblicata nel « *Mattino* » del 4 marzo e nel « *Mondo* » del 5 marzo 1924, il Bracco aveva dichiarato di presentarsi candidato alle elezioni di quell'anno perché voleva esprimere apertamente la propria avversione al regime e perché avvertiva la necessità di non cedere all'utilitarismo, alla vanità, alla paura, come molti stavano facendo. A questi principi continuò ad ispirarsi fino alla morte. In tempi difficili, quando molti avevano fatto tacere la voce della coscienza e si erano piegati, Roberto Bracco aveva offerto un magnifico esempio di fedeltà ai propri ideali, di coerenza e di rettitudine.

II

I RAPPORTI CON L'IBSEN E CON IL TEATRO STRANIERO

Abbiamo già avuto occasione di dire che il Bracco fu un grande ammiratore dell'Ibsen; egli contribuì molto con i suoi articoli a diffonderne la fama tra di noi, così come aveva fatto per la musica di Wagner. La sua opera indubbiamente presenta con quella del norvegese affinità di motivi e di impostazione. Riguardo a queste affinità sarà tuttavia bene precisare alcuni punti. Si è spesso parlato dell'ibsenismo del Bracco, tanto che è diventato quasi un luogo comune. Tuttavia il Bracco non è semplicemente un Ibsen italiano, un adattatore di temi ibseniani ai nostri gusti. Accanto alle affinità vi sono sostanziali differenze di temperamento e di ispirazione. Ad un conoscitore anche superficiale delle opere dei due drammaturghi, ciò apparirà evidente; del resto, i drammi del Bracco non avrebbero ottenuto proprio sulle scene norvegesi quel successo che vi riportarono, se non fossero stati altro che un'imitazione od un rifacimento dell'Ibsen.

L'Ibsen domina con la sua figura superiore il teatro europeo della seconda metà dell'Ottocento e necessariamente gli altri autori dell'epoca non possono sottrarsi del tutto alla sua influenza; il Bracco non sfugge a questa regola. Tuttavia, se vi sono analogie nell'ispirazione, non sempre queste si devono attribuire ad imitazione consapevole, ma piuttosto all'utilizzazione di idee e motivi comuni all'epoca in cui i due drammaturghi vissero. È chiaro che scrittori quasi contemporanei, anche se vivono in paesi differenti e non conoscono gli uni i lavori degli altri, operano nello stesso clima storico, si nutrono delle stesse idee, che sono per così dire nell'aria e avranno quindi in comune quei caratteri che sono tipici della loro epoca. Se poi uno di questi scrittori si eleva sugli altri fino a raggiungere fama mondiale, come è il caso dell'Ibsen, egli diventa il rappresentante tipico del suo tempo; gli altri appaiono in un certo senso i suoi seguaci ed inconsciamente ne fanno propri i motivi. Abbiamo già detto

del significato dell'opera del norvegese per tutto il teatro europeo (cfr. Parte prima, cap. 3°).

L'Ibsen ed il Bracco sono tra i rappresentanti di quell'indirizzo neo-idealistico che, come abbiamo visto, sorge quasi dovunque verso la fine del secolo XIX quale reazione al positivismo, quale affermazione dei valori ideali, che sono indispensabili all'uomo, cui il solo utile materiale non può essere sufficiente. Entrambi, quindi, rivolgeranno l'attenzione, più che ai fatti, all'anima, alla vita interiore, e spesso estenderanno le loro osservazioni e ricerche al subcosciente, a quello che si nasconde nei recessi della psiche umana, dietro le apparenze talvolta ingannevoli della realtà; rivendicheranno i diritti del sentimento, della personalità, i « diritti dell'anima », insomma (il titolo del dramma del Giacosa sarebbe un titolo appropriato a buona parte della produzione teatrale — non solo italiana — di questo periodo), di fronte alla convenzione, all'esteriorità, al materialismo. Si può parlare quindi di analogia — o, se vogliamo, di influenza — per quel che riguarda l'impostazione e la concezione di molti drammi; la esecuzione tuttavia resta molte volte *differente*, in qualche caso addirittura *opposta*, anche prescindendo dall'inevitabile diversità di temperamento fra due autori nati in paesi così lontani, diversità che si manifesta nei personaggi, nella forma esteriore, nel colore locale.

Le creature dell'Ibsen sono eroiche, intransigenti nella loro aspirazione incondizionata all'ideale, al sovrumano; le affermazioni della loro individualità, le loro ribellioni sublimi sono, anche se ispirate a motivi giusti ed umani, spinte al parossismo e all'intransigenza, sì da apparire talvolta un po' cerebrali (come quella di Nora in *Casa di bambola*). Esse hanno talvolta un che di freddo, di rigido, di disumano quasi (almeno in apparenza, perché in realtà sono pervase da grandi passioni): i loro ideali, anche se vissuti intensamente, nascono più dalla riflessione che da un sentimento istintivo. I personaggi del Bracco, invece, sono ricchi di umanità, noi li sentiamo vivere e soffrire accanto a noi, non sono estranei alla vita: lo constateremo ad ogni piè sospinto quando esamineremo, uno per uno, i singoli drammi; essi, pur lottando per i valori dello spirito, se soccombono scompaiono umilmente, dimessamente (fanno eccezione Clelia [*Una donna*] e Claudia [*Maternità*], sulle quali ritornerò più sotto), senza le violente ribellioni o affermazioni del proprio io, come Hedda, Nora o Borkman e le titaniche aspirazioni verso l'alto, come Solness. Vi è un senso di rassegnazione e di fatalismo, tipicamente meridionale, in molti personaggi del Bracco. Su questa caratteristica dell'anima napoletana, egli stesso insiste più volte; nella novella *La rivale* (in *Smorfie tristi*), ricorda « la genialità franca e la bonomia dell'indole napoletana e quell'orientalismo un po' malinconico che rende facile la rassegnazione », e parla dello « scetticismo

napoletano, senza ribellioni, senza energia, senza paure, senza audacie, senza odii, senza rancori ».

In un articolo (*L'organismo artistico-letterario a Napoli*, nel «Marzocco» del 7-7-1901, ripubblicato in *Tra le Arti e gli Artisti*, pagg. 273-9), il Bracco ritorna sull'orientalismo del popolo napoletano: « Qui si aspetta tranquillamente il tramonto del sole e il tramonto della vita. Qui la sventura è accolta come per decreto divino. Qui il dolore grida o piange, ma non veramente si ribella, non veramente conosce il linguaggio che maledice. Qui si canta e si canta perché cantando si dimentica e si divora il tempo e si vive senza pensare. Qui il poverello spende in una volta sola tutti i pochi soldi che gli ha fruttati l'accattonaggio, così come il ricco spende in un giorno, per capriccio, tutto il danaro che è nella sua cassaforte, perché l'uno e l'altro credono che l'avvenire sia nelle mani di Dio e che, su questa terra, ciò che accade « accada necessariamente ». Il concetto schopenhaueriano e un avanzo del culto del Dio *Fatum* sono qui riuniti in questa rassegnazione un po' spensierata e un po' malinconica, la quale ha pure l'apparenza di quella strana giocondità pazza e rumorosa, per cui la Napoli che la leggenda esporta oltre i confini nazionali è ritenuta la più allegra, la più brillante, la più felice, la più beata, la più invidiabile città del mondo ».

A queste parole si collegano alcuni appunti del Bracco sul suo soggiorno a Vienna nel 1913, in occasione della rappresentazione de *La piccola fonte* (*Addio Vienna*, nel «Wiener Journal» e in *Tra gli uomini e le cose*, pagg. 295-310): egli rileva come questo dramma avesse stupito, in un primo tempo, gli austriaci, che da lui attendevano sempre lavori pieni di gaiezza e di allegria: questo perché egli era per loro soprattutto l'autore di *Infe-dele* e della *Fine dell'amore*, che avevano riportato a Vienna successi strepitosi, ma anche, e principalmente, perché era napoletano. Ricorda altresì che un direttore del «Volkstheater» di Vienna, Bukovics, gli aveva detto: « C'è tanta allegria nella vostra Napoli! ». Il Bracco cerca di chiarire questo equivoco: accenna al nervosismo morboso dei napoletani e contrappone loro proprio i viennesi, così sereni, sani, tranquilli; aggiunge: « L'anima di Napoli è un'anima dolorosa. Il nostro popolo, è vero, non pensa, non sa pensare. Ma è doloroso anche questo! E, per antitesi, i cervelli che pensano in mezzo alla moltitudine che non sa pensare pensano più del necessario, e sono, per ciò, cervelli malati ».

Teresa Baldi, nella *Piccola fonte*, non si ribella alle continue umiliazioni, cui il marito la sottopone, ma le sopporta fino ad impazzire. Paolina, in *Sperduti nel buio*, ricade quasi fatalmente nell'ambiente corrotto in cui nacque. Anche coloro che scompaiono più violentemente, come Gilberta Palmieri in *Maschere*, Clelia in *Una donna*, Don Pietro Caruso od anche Salvatore (in *Notte di neve*), lo fanno perché spinti da sentimenti umani,

mai da astrazioni o chimere. Quelle figure del Bracco che, tutte prese da un sentimento, vi fanno rotare attorno tutta la loro vita, vivono solamente per esso, lo sublimano e lo trasportano in una sfera superiore all'umana, sono le più ibseniane del suo teatro. Penso a Clelia (*Una donna*), a Caterina Nemi (*Tragedie dell'anima*) e a Claudia di Montefranco (*Maternità*): ma l'idea che le anima — la maternità — è un sentimento umano, istintivo, non certo un'idea astratta, sgorgata dalla riflessione ¹.

Per questo si è chiamato *teatro d'idee* quello dell'Ibsen, *teatro di pensiero* quello del Bracco. Siffatte definizioni sono formule un po' schematiche e si prestano ad equivoci. Comunque nel Bracco la parte fatta al sentimento, all'istinto, è molto grande e spesso soverchia le preoccupazioni ideologiche, facendo così dei suoi lavori autentici drammi di anime; nell'analisi della psiche di creature sofferenti egli è maestro; giustamente il Tonelli ha preferito per il Bracco a definizioni come *teatro di idee* o *di pensiero* quella di *teatro psicologico*, e, « più comprensivamente, e nel suo bellissimo significato etimologico, *teatro di passione* » (pag. 219). L'anima umana, con tutte le sue vibrazioni, è in primo piano; una delle sue sensazioni potrà acquistare prevalenza fino a soverchiare le altre, ma resterà sempre profondamente umana. Il Bracco stesso disse che Ibsen gli sembrava tutto cervello e che egli si sentiva tutto sensibilità. Qualche volta il commediografo napoletano si è lasciato prendere la mano da questo lato del suo temperamento. Ne deriva un certo sentimentalismo convenzionale che si fa sentire sotto le preoccupazioni ideologiche e che tanto più stona quanto più i drammi si pongono problemi spirituali.

La sensibilità è, nell'estetica del Bracco, la base della creazione drammatica. Egli vi insistette particolarmente in una conferenza tenuta a Vienna il 17 aprile 1913 su *I pericoli del teatro contemporaneo* (pubblicata in *Tra le Arti e gli Artisti*, pagg. 183-93): rilevava che il positivismo, l'affarismo, il ritmo frenetico della vita moderna, l'estetismo e la vuota

¹ Il sentimento della maternità così intensamente vissuto dalle eroine bracciane, non pervade ugualmente Nora, protagonista dell'ibseniana *Casa di bambola*: in nome di una idealità piuttosto cerebrale ed astratta, ella abbandona marito e figli. È noto che, per le rappresentazioni in Italia di *Casa di bambola*, l'Ibsen, per soddisfare Eleonora Duse, che doveva recitare la parte di Nora, accondiscese a mutare l'epilogo del suo dramma (cosa che del resto aveva fatto anche per alcune rappresentazioni in Germania), aggiungendo alcune battute, nelle quali Nora, cui il marito ricorda i bambini, dichiara di non poterli abbandonare e rinuncia al suo proposito. E con questo l'Ibsen umanizzò certo quella figura anche se alterò il suo dramma ed il significato di esso. Percorse, così, senza saperlo, i crepuscolari e gli intimisti, le cui creature, dopo tentativi di evasione ideale, rientrano nella regola e nel grigiore quotidiano (in *Le feu qui reprend mal*, di Jean-Jacques Bernard, vi è una donna che, proprio sul punto di lasciare il marito, cambia idea e si riconcilia con lui).

declamazione erano altrettanti fattori che contribuivano a disseccare le sorgenti della sensibilità. Mostrava poi come « sentire e far sentire » fosse necessario per l'arte, come l'artista dovesse ispirarsi all'osservazione della vita, e aggiungeva: « dalle cose e dai fatti che sono più vicini a noi, da ogni dolore, da ogni spasimo, da ogni gioia, da ogni cantuccio d'animo, da innumerevoli fenomeni della natura e della società, l'artista sensibile, che non resti nel campo della pura analisi sperimentale, ma partecipi al dolore, allo spasimo, alla gioia, al fenomeno osservato e se ne commuova e vi sovrapponga quel che egli sente, trae materia per un'opera di bellezza, per un'opera di poesia ».

Parrà forse che questi richiami continui ad articoli o conferenze del Bracco siano eccessivi e talvolta fuori posto: io credo, invece, che l'esame attento di questi scritti non possa non lumeggiare più adeguatamente la sua personalità. Proprio nella conferenza viennese appena citata vi è una frase che precisa il genere di influenza che l'Ibsen esercitò sui contemporanei, influenza che abbiamo visto essere stata di intenti e di impostazioni, pur nelle differenze dell'esecuzione: e proprio in questo senso si esprime il Bracco, quando rende omaggio alla « bella schiera giovanile degli artisti pensosi e indipendenti che, all'inizio del secolo ventesimo, si raccoglieva ancora, fervorosa, intorno all'austerità d'Enrico Ibsen, *diversa da lui negli intenti artistici, ma spiritualmente a lui legata per l'intransigenza della sincerità e della nobiltà* ».

La vita reale, la vita che palpita attorno a lui, la vita da lui stesso vissuta, è la grande ispiratrice del Bracco; egli disse una volta: « Io voglio che l'essenza della mia arte non vada ricercata nell'apparenza di una vicenda rara o complicata. Io ho sempre amato trarre la ragion d'essere, per animare quello che mi stava dentro e che dovevo spiegare a furia di personificazioni, dalle cose più comuni, direi quasi più solite ». Egli avrebbe potuto far sue le parole di Amleto: « There are more things in heaven and earth, Horatio - Then are dreamt of in your philosophy ».

Il trionfo del Bracco mette in scena il contrasto tra la materia e lo spirito ed è proprio la materia che trionfa: il contrario di quello che probabilmente avrebbe fatto l'Ibsen (come parve anche al critico norvegese C. K. Wibey). E il Bracco stesso scriveva a proposito di questo dramma: « *Con la mia sensibilità meridionale* facevo trionfare — nell'amore — la materia. Ma ciò non era determinato da un programma, da un proposito, né da una pretesa di innovazione. La mia povera arte funzionava da sé, per forza naturale, in piena indipendenza ». Proprio la differenza che abbiamo notata tra idea preconetta ed umanità spontanea.

Gian Gabriele Borkman, preso dal suo ideale di progresso, vi subordina tutto, viola le leggi umane, calpesta l'amore di una donna che egli amava; pur nel suo isolamento e poi nella morte, che lo punisce del suo egoismo,

comunica sempre un'idea di potenza e di eccezionalità. Il Borkman bracciano è quello Stefano Baldi (*La piccola fonte*), borioso superuomo a parole, che cade miseramente per non aver compreso che l'amore della sua umile moglie gli era indispensabile. In entrambi i drammi vi è la condanna dell'egoismo calpestatore dell'Amore: ma innegabilmente Borkman appare colossale anche nella sua rovina, Stefano invece appare vuoto e mediocre già nella sua prosperità: l'attenzione del Bracco non si concentra sul superuomo, personificazione della forza, ma su Teresa, tutta umiltà e devozione, ed è lei la protagonista, è lei la « piccola fonte »: invece in *Gian Gabriele Borkman* è l'uomo eccezionale che riempie di sé tutto il dramma che da lui prende il nome, e che, anche cadendo, soverchia ogni altra figura.

Vi è un interessante articolo del Bracco, scritto in occasione di una rappresentazione a Napoli di *Casa paterna* del Sudermann (nel « Mattino » del 4-5 maggio 1893), un dramma che egli dovette sentire quasi congeniale a se stesso (egli ne mette infatti in rilievo l'intensa umanità e vede nella figura di Magda il simbolo dell'indipendenza femminile e della maternità); parlando dei rapporti del Sudermann con l'Ibsen, il Bracco scrive: « La tesi (in *Casa paterna*) scaturisce dal fatto, e non si scorge, come nei lavori d'Ibsen, la mano dell'autore che muove i suoi personaggi... Ed in vero, il Sudermann, da drammaturgo e non da sociologo, non si cura di risolvere nessun problema ».

Queste parole, invece che al Sudermann, si potrebbero applicare al Bracco stesso. Anch'egli non risolve problemi nei suoi drammi di pensiero, ma si limita a porli, come è il caso per la delimitazione della pazzia e della saggezza ne *I pazzi*: egli è artista e come tale vede e rappresenta il problema, ma non è scienziato e perciò non lo risolve. I personaggi del Bracco vivono di vita autonoma, non si scorge nelle loro azioni l'intervento dell'autore; la tesi — se tesi v'è — scaturisce dal fatto, non è preconcetta. Tengo a precisare che parlando di tesi, a proposito del Bracco o dell'Ibsen, intendo con questo vocabolo « assunto morale, ideale » e non vi annetto il significato deprezzativo che spesso gli si dà parlando di « commedie a tesi », cioè di commedie tendenti unicamente alla dimostrazione matematica di un'idea. Considerando invece il vocabolo « tesi » nel senso lato cui accennavo, lo si deve adoperare per molte opere che a prima vista non si penserebbe certo a classificare tra le « pièces à thèses »; come disse il D'Amico, i tre quarti delle commedie, compresa la « Divina », sono a tesi. Questo vale anche per l'Ibsen, in cui la tesi può apparire talvolta preconstituita o cerebrale, ma non è mai avulsa dall'opera d'arte e non impedisce a questa di vivere la sua vita propria, non soffoca in essa la poesia. Il Muret, nel definire « théâtre d'idées » il teatro del Bracco (definizione non molto felice, come abbiamo testé visto), scrive: « Je dis "théâtre d'idées",

de préférence à “ théâtre à thèses ”, parce que cette expression me paraît convenir mieux au cas particulier de M. Bracco. Cet auteur prononce moins de plaidoyers qu'il ne décrit des cas psychologiques ou des problèmes sociaux. Esprit ondoyant et souple, à côté de la thèse il aperçoit aussitôt l'antithèse, et il les expose l'une et l'autre, ou l'une après l'autre, avec loyauté » (*La littérature italienne d'aujourd'hui*, Parigi 1906, pag. 150).

Ritornero sui rapporti tra il Bracco e l'Ibsen man mano che l'analisi dei singoli drammi lo richiederà; per ora, mi preme aver indicato fino a che punto ed in che senso il Bracco si possa dire ibseniano. La precisazione era necessaria perché molto spesso si è portati ad esagerare l'influsso dell'Ibsen ed a cercare in troppi drammi del Bracco e dei suoi contemporanei il motivo od il personaggio ibseniano. Il nostro autore così rivendicava l'originalità sua e degli altri commediografi suoi contemporanei: « Abbiamo accumulato, in un recinto costruito da noi, tutto un patrimonio di tecnica agile, di gentilezza, di gaiezza, di drammaticità, di passionalità e di pensiero meridionali, di poesia fantasiosa, di poesia intima, di sottili osservazioni psicologiche, di concezioni organiche, quadrate, lievi o forti e talvolta assolutamente originali, in cui circola un sangue non certo trasfuso dall'arte di oltralpe ».

Cose non molto dissimili si devono dire delle asserite influenze di altri drammaturghi sul Bracco: si tratta di somiglianze dovute più che altro al clima spirituale dell'epoca; comunque, anche se il Bracco ne fosse stato ispirato direttamente (il che è possibile sia avvenuto, almeno qualche volta), egli ha poi rivissuto completamente l'argomento, facendo opera in sostanza originale. La finezza delle analisi psicologiche del nostro autore richiamò alla memoria di alcuni critici i drammi di Georges de Porto-Riche; i drammi sociali fecero pensare a Gerhart Hauptmann, soprattutto ai suoi lavori della prima maniera; l'ironia amara di certe commedie parve riecheggiare Henry Becque ed infine i drammi più propriamente di pensiero, oltre all'Ibsen, furono accostati a François de Curel.

Si fecero anche confronti di singoli drammi; così, per *Il diritto di vivere* si citò *I tessitori* (*Die Weber*) dello Hauptmann; *La piccola fonte* può essere accostata ad *Anime solitarie* (*Einsame Menschen*) dello stesso drammaturgo tedesco, a *Rosmersholm* dell'Ibsen, a *La femme nue* del Bataille (posteriore però al lavoro del Bracco), oltre che a *La Gioconda* del D'Annunzio. A proposito del *Piccolo santo* si ricordò *Un duel* di H. Lavedan. Ancora *Anime solitarie* fu citato paragonandolo al *Trionfo*, cui pure fu accostato *L'ebbrezza del saggio* di F. de Curel, lavoro che però fu scritto solo nel 1922. Un'altra opera del Curel, dello stesso 1922, *Terra inumana*, fu avvicinata all'atto unico *La culla*, scritto qualche anno prima. Infine *I pazzi* fece rammentare *La princesse Maleine* del Maeterlinck. Sono confronti interessanti per situare il Bracco nel quadro del teatro europeo del

suo tempo, ma che non possono far credere ad una consapevole imitazione, tanto più che alcuni di questi drammi sono posteriori a quelli del nostro autore. Si può tutt'al più credere ad un'influenza di carattere generico, come già abbiamo visto per l'Ibsen; i lavori del Bracco portano l'impronta della sua personalità originale. E del resto il rifarsi a lavori precedenti per l'argomento di un dramma, non impedisce di fare opera nuova o di creare un capolavoro: Plauto, Terenzio, Racine, che trassero molti loro temi dal teatro o dalla mitologia greca, bastano a dimostrarlo.

III

MOTIVI IDEALI NEL TEATRO DEL BRACCO

Messo in chiaro tutto ciò, desidererei toccare ancora un punto di carattere generale, prima di passare all'analisi dei singoli drammi, analisi che ci permetterà di mettere a fuoco la figura del Bracco molto meglio di quanto potremmo fare limitandoci a trattare singolarmente i vari aspetti della sua personalità; si cadrebbe nello schematismo e nell'astrazione e si perderebbe il contatto con i testi. Alludo al così detto *femminismo* del Bracco, anche questo diventato luogo comune; qualsiasi lavoro sul nostro autore lo presenta come il rivendicatore dei diritti femminili, il flagellatore dell'egoismo maschile. Ciò è esatto, ma alcune precisazioni preliminari non saranno inopportune, anche se poi avremo spesso agio di ritornare sull'argomento.

Il Bracco, come tutti i drammaturghi neo-idealisti, prende sovente posizione a favore dei diritti dell'anima o dell'ideale, talvolta contro i diritti comuni, anche se questi sono sanciti dalla legge: egli distingue cioè il diritto morale da quello legale. Anche se non arriva ad affermazioni estreme come fa l'Ibsen¹, la sua presa di posizione è vibrata e convinta. Si tratta sempre di rivendicazioni emananti da un elevato senso morale: errerebbe chi vedesse nel Bracco un anarchico sconvolgitore di ogni ordine o un individuo che volesse sostituire alle leggi sociali la legge dell'utilità individuale. Questo sia ben chiaro a scanso di equivoci, ogni volta che parleremo di diritti ideali, non sanciti formalmente.

Tutto ciò è evidente non soltanto in certi drammi in cui l'intento sociale è più palese (come in quel *Diritto di vivere* che il Bracco stesso

¹ Ricordiamo l'espressa affermazione di Nora (*Casa di bambola*): quando Krogstad le ricorda che la falsificazione della firma da lei perpetrata è punita dalle leggi, anche se lo fece per salvare la vita al marito e risparmiare preoccupazioni al padre, ella ribatte: « Allora devono essere pessime leggi ».

ebbe più tardi a definire « alquanto demagogico » o in *Sperduti nel buio*, in cui egli spezza una lancia a favore della ricerca della paternità), ma anche in altri lavori: per esempio Claudia in *Maternità* — tutta presa da quella che un personaggio secondario del dramma definisce « la sua meravigliosa monomania » — arroga a sé tutti i diritti sul nascituro, escludendone il marito indegno, per quanto questi sia veramente il padre.

Certo il Bracco non fa dei suoi drammi scritti polemici o propagandistici e non permette che il teorico soverchi l'artista; egli pone tuttavia spesso in dubbio la legittimità di certi lati dell'ordinamento e delle consuetudini vigenti. Nasce quindi spontanea la compassione per la donna, oppressa dalle leggi che, create dagli uomini, ad essi la sottomettono e la privano di molti diritti. Per il Bracco è sempre la società, e più specialmente l'uomo, che è all'origine di qualsiasi abiezione femminile (vedi per esempio il dramma *Nellina*, in cui ciò è espresso con particolare crudeltà e vigore). Di per sé, l'idea non è certo nuova ed è stata sfruttata abbondantemente in tutte le letterature. Attraverso tutta la produzione del Bracco, la donna appare sempre moralmente migliore dell'uomo e spesso ella è la vittima dell'egoismo maschile.

Il Bracco espresse le sue idee femministe non solo nei drammi, ma anche in conferenze ed articoli. Di essi, due sono particolarmente significativi: *Le evoluzioni della donna*, del gennaio 1905 e *La donna napoletana*: ripubblicati più tardi, essi costituirono un volumetto intitolato *Nel mondo della donna - Conversazioni femministe*; sono riportati anche nel libro *Tra gli uomini e le cose*; l'esame di questi due scritti è molto istruttivo, sia per quel che riguarda direttamente le idee del Bracco, sia, di riflesso, per l'interpretazione di molte figure del suo teatro. Egli si inserì brillantemente nella questione femminista e nella campagna per l'emancipazione della donna; si tratta di questioni oggi in gran parte risolte e superate dagli avvenimenti, ma che appassionarono gli animi in altri tempi; malgrado ciò, le rivendicazioni delle eroine del Bracco hanno valore universale, che trascende i problemi dell'epoca; nella donna oppressa il nostro autore vede soprattutto una personalità umana ostacolata nel suo libero sviluppo e, simile all'Ibsen di *Casa di bambola*, insorge a proclamare i diritti inalienabili di questa personalità conculcata.

Il Bracco, lottando per il riconoscimento alla donna dei suoi diritti soprattutto ideali e per la sua liberazione dalla sottomissione all'uomo, volle però distinguersi nettamente da tutti coloro che sognavano una donna mascolinizzata e priva di quelle che sono le caratteristiche peculiari del suo sesso. Su questo il Bracco è esplicito: parlando del suo femminismo egli scrive: « È una difesa della donna ed è, sì, una esortazione alla ribellione, ma sempre ha come direttiva la reintegrazione di tutto ciò che ho più amato nella donna: la gentilezza, la squisitezza, la semplicità, l'amore.

Le “donne forti” mi sono odiose». Non vuole soprattutto che l'egualianza totale dei due sessi finisca per sopprimerli entrambi.

Sempre nell'articolo succitato, *Le evoluzioni della donna*, il Bracco fa risalire all'uomo ed al suo predominio la responsabilità della corruzione. Egli rileva come la prepotenza maschile sia visibile perfino nel mondo vegetale ed animale, come pure nelle forme più crude dell'umanità primitiva e selvaggia. La società, e quindi soprattutto l'uomo, impediscono alla donna di provvedere a se stessa, alla propria esistenza, alla propria vitalità, al proprio cuore, ai propri sensi. Il Bracco vuole invece che la donna non sia inferiore all'uomo, non sia costretta a chiedergli il permesso di vivere e di agire. Ella stessa dovrà compiere la sua rigenerazione, col rafforzare la sua personalità, col dimostrare all'uomo « di non aver bisogno né del suo obolo, né del suo consiglio, né della sua fiducia, né della sua protezione, né del suo affetto, né tanto meno del suo nome ».

L'articolo *Le evoluzioni della donna* si chiude con la visione del futuro vagheggiato dal Bracco: « Quando la vita e l'onore saranno la stessa cosa per l'uomo e per la donna; quando la personalità muliebrea sarà plasmata solidamente e non trarrà più dal suo sesso medesimo né i vantaggi illusorii, né gli svantaggi della inferiorità sociale, Ella avrà anche eliminate le cause delle transazioni, dei patteggiamenti, delle basse rassegnazioni o delle rivolte funeste, o delle funeste vendette, o delle indispensabili viltà, accumulanti ombre inquisitorie intorno ai seni materni, ombre di malaugurio intorno alle culle ».

Varrà la pena di ricordare qui un'altra pagina del Bracco che mette ancor più in rilievo quanto abbiamo constatato. Si tratta di una lettera aperta a Filippo Tommaso Marinetti a proposito del Futurismo¹, scritta nel 1909 e ripubblicata in *Tra gli uomini e le cose* (pagg. 260-64). In essa il Bracco respinge nettamente il programma dei futuristi, pur concordando con essi in un punto solo, cioè nel deplorare il troppo continuo ricercare l'ispirazione nella grandezza storica e archeologica italiana. Fra l'altro egli scrive: « Di un programma fatto di squilli annunzianti il regime della violenza, della crudeltà, della velocità vertiginosa, dei voli icariani, dei guanti di sfida saettati all'empireo, del disprezzo sputato sul viso delle donne, che diamine posso dire io, che provo un senso di pena se vedo ammazzare un capretto pasquale, che ho i brividi quando il medico viene a farmi una mite iniezione di joduro, che ho una paura matta d'andare in automobile, che non metterò mai il piede in una navicella di aerostatico dirigibile, e che riconosco nella Donna l'unica istituzione abbastanza

¹ Il Marinetti ammirava moltissimo il Bracco e volentieri lo avrebbe visto aderire alla nuova scuola; giunse anzi al punto di dirgli apertamente che trovava il suo teatro, in molti punti, futurista, cosa che però il nostro autore negò recisamente.

ben riuscita di questo basso mondaccio noioso? E non sono forse io l'autore e il soccorritore della piccola *Nellina*, povero fiore dai petali avvelenati, sbocciante nel massimo tronco della crudele ed egoistica supremazia maschile? Non sono io forse l'autore ed il soccorritore di quella piccola *Teresa*, piccola fonte di bene, misconosciuta da quel vuoto e debole megalomane che crede d'esser forte e di bastare a se stesso solamente perché ha scritto Dio sa qual poema intitolato *Il poema della forza?* ».

Anche nel teatro comico del Bracco si ritrovano le sue idee femministe: la donna è anche qui superiore all'uomo e spesso si burla giocondamente di lui, vendicandosi di tutte le delusioni ed amarezze subite. Clara (*Infedele*) prende in giro elegantemente marito e corteggiatore. È significativo che egli, in un articolo su *L'eterno femminino goldoniano* (nella rivista « La donna » del febbraio 1907 e in *Tra le Arti e gli Artisti*, pagg. 217-223), abbia messo in rilievo come anche nel teatro del grande veneziano le donne si mostrino generalmente migliori dell'uomo: « Ci sono forse, nelle commedie più prettamente goldoniane di Carlo Goldoni, donne protagoniste che abbiano torto? o che non finiscano con l'affermare una certa supremazia sugli uomini? o che, anche vittime degli uomini, non ne trionfino poi con un atto di alterigia o di bontà o di generosità o, almeno, per l'avvento di una specie di buon fato provvidenziale? Non mi pare ».

Del resto, anche in altri autori, la donna è molto frequentemente posta su un piano più alto dell'uomo; A. Dumas figlio scrisse nella prefazione a *La femme de Claude*: « Il nous est absolument interdit de représenter, au théâtre, l'homme supérieur à la femme. C'est là, par tradition des temps les plus reculés, que la femme règne, officie et finalement triomphe; c'est là qu'elle se moque et se venge du sexe fort, qui lui est si injuste, si oppresseur, si cruel, si barbare dans la vie réelle; c'est là qu'elle a toujours raison. Ses charmes y ont une puissance irrésistible, ses fautes y ont une excuse toujours renaissante; c'est là que, nous autres hommes, nous venons avouer notre faiblesse, reconnaître, proclamer et subir cette puissance ». Abbiamo visto che il Bracco non vuole tanto proclamare una superiorità della donna sull'uomo quanto rivendicare i diritti conculcati della di lei personalità: assunto ideale intimamente ibseniano.

DA "NON FARE AD ALTRI...", A "INFEDELE,, (1886-1895)

Ho già accennato (cap. 1°) alla maniera piuttosto insolita in cui il Bracco iniziò la sua carriera di autore drammatico. Il suo primo lavoro, un breve atto unico, NON FARE AD ALTRI..., fu recitato da Ermete Novelli al Sannazzaro di Napoli il 22 dicembre 1886. È una cosa piuttosto modesta, buttata giù in pochi giorni, più per celia che con vere pretese artistiche. Più tardi egli ne scriverà in questi termini, in un articolo dell'11 ottobre 1903 (*Dopo il congresso degli autori*), ripubblicato in *Tra le Arti e gli Artisti* (pagg. 147-52): « Il mio primo lavoro teatrale, stupido come la mia inesperienza, ma allegro come chi me l'aveva ordinato ».

Fra i personaggi sono alcune figure efficacemente abbozzate: ad esempio un commissario di polizia, pomposo e sempre alla ricerca di una dignità che la realtà dei fatti gli fa continuamente perdere (appare un inflessibile tutore della legge e della morale all'inizio della commediola, ma gli avvenimenti rivelano ben presto che anch'egli ha le sue debolezze), ed il brigadiere Malomone, ignorante e di una solennità ridicola. Il Bracco comincia ad esercitare una facoltà di caratterizzazione dei personaggi che ritroveremo sviluppata più tardi; per ora non si tratta di caratteri profondamente analizzati, ma piuttosto di « tipi » schizzati con felice vena, ma senza grande impegno artistico. Sono quindi chiari i limiti della commediola, che del resto non ha grandi pretese estetiche. Quando il Biondolillo (*Il teatro di R. Bracco*, Palermo 1923) ne mette in risalto i limiti ed i difetti — innegabili — dimentica appunto questa caratteristica del lavoro, improvvisato in pochi giorni, quasi per ischerzo.

All'indomani della prima rappresentazione il Bracco scriveva (col solito pseudonimo di *Baby*) una breve nota sul « Piccolo », cui collaborava; in essa commentava argutamente il successo della sua commediola (più di 20 chiamate) e la definiva ironicamente un'opera potentissima, racchiudente una

idea che ammaestrava tutta l'Umanità (Non fare a altri... ciò che a te non piace). Rendevasi comunque un caloroso omaggio ad Ermete Novelli.

Anche il secondo lavoro scenico interessa quale preludio ai più grandi drammi; è anch'esso una commedia in un atto, LUI, LEI, LUI, rappresentata dalla Compagnia Pasta al Sannazzaro di Napoli nel 1887. La sua amara comicità ha indotto Pasquale Parisi a ricordare Henri Becque. Del resto è questo un nome che si potrebbe fare sovente durante l'esame del teatro comico del Bracco, senza peraltro pensare ad un'imitazione: in fondo, tanto il Bracco che il Becque, non fanno che inquadrarsi nella tendenza del teatro del tempo. Nel Becque, poi, l'amarezza è più evidente, più distruttrice: egli fa pensare più a Marco Praga che al Bracco, il quale, seppure pessimista, ha una vena comica sfrenata e piena di brio.

Federico, ospite di Giulio, si innamora della di lui moglie Clotilde. Decide dapprima di evitarla e si risolve a partire, rivelando tutto a Giulio. Questi è costernato, ma — tratto poco naturale nel suo carattere — la cosa che più lo turba non è l'idea che Federico ami sua moglie, bensì la partenza dell'amico. Anche Clotilde se ne rammarica e sembra quasi temere di restar sola col marito. In seguito ella ha un colloquio con Federico, in cui abbandona il suo abituale fare cortese e lo tratta con eccessiva durezza, colpendolo anche un po' nel suo orgoglio virile: trova che egli è lodevole come amico di Giulio, ma che è deplorabile come uomo perché fugge la donna di cui è innamorato; gli lascia però capire che non sarebbe del tutto aliena dal corrispondere al suo amore. La commedia si chiude con la decisione di Federico di restare ospite di Giulio, con grande gioia di questi, che attribuisce al colloquio tra Clotilde e Federico il cambiamento dell'amico e la fine del suo amore; Federico infatti gli dice di non amare più Clotilde, mentre a lei dichiara di adorarla sempre.

Da notare che il Bracco non conclude completamente l'azione, ma lascia per così dire lo spettatore nell'incertezza per quel che riguarda ciò che accadrà dopo la calata del sipario. È un procedimento che ritroveremo più tardi, per esempio in *Nellina*, ne *Il trionfo*, in *Don Pietro Caruso*; l'autore si limita a far intuire allo spettatore la fine della vicenda, che resta « inespressa »: negli ultimi drammi del Bracco troveremo l'« inespressione espressiva » con cui saranno lasciati inespressi non una parte dell'azione, bensì i sentimenti veri di certi personaggi, che lo spettatore intuirà grazie ad « un complesso di segni significativi ».

Così come la commedia si conclude, si pensa logicamente che presto all'amore platonico di Federico per Clotilde succederà un amore reale: Clotilde vi accenna parlando a Federico e chiama la situazione « una specie di fatalità »: « moglie, marito ed amico intimo, ecco i tre personaggi che presentano una serie infinita di combinazioni comiche e tragiche

e che danno alla storia dell'amore il maggior contingente quotidiano»: la situazione sfocerà nel classico triangolo indicato dal titolo e quindi nell'illegittimità e nella falsità, mentre la parte, diciamo così « espressa » della commedia respira un'atmosfera di completa, anche se non naturale, sincerità (come la confessione di Federico a Giulio). Affiora così, come spesso nel Bracco, una visione pessimistica della vita.

Non sempre i personaggi appaiono logici nella loro psicologia: è per lo meno strano il comportamento di Giulio come pure sono strane le sue reazioni quando Federico gli rivela di essersi innamorato di Clotilde e quando apprende che questa lo ha indotto a restare. È vero che tanto il marito quanto l'amico sono un po' balordi e ridicoli, come dice il Biondolillo: senonché questi, nella sua spietata stroncatura del Bracco, ha esagerato ed ha voluto trovare in una commediola senza pretese quella stessa logica intima che si attenderebbe in un'acuta analisi di anime. In realtà il Bracco non ha inteso studiare a fondo i caratteri dei suoi personaggi, ma semplicemente farne la caricatura e dar vita, sia pure basandosi su una situazione un po' paradossale, a momenti di comicità, certo superficiale, ma non priva di freschezza ed agilità. Del resto egli stesso non apprezzava molto questa commedia: nutriva per essa una specie di sfiducia preventiva, che non scomparve nemmeno più tardi. In una lettera a Virgilio Talli, che recitò e mise in scena molti suoi lavori, definiva *Lui, lei, lui*: « la più sciocca delle mie commedie ». (*Il Carteggio di V. Talli*, « L'Illustrazione italiana », 2° semestre del 1930, pagg. 433-35).

Nello stesso anno 1887 Pia Marchi rappresentava un altro atto unico del Bracco, UN'AVVENTURA DI VIAGGIO, simile agli altri due nello stile spigliato e nel brio. Carlo, separato dalla moglie Bianca, conduce a Roma un'esistenza allegra e spensierata. Un giorno Bianca incontra in treno Francesco, un amico di Carlo, che le fa la corte e, non avendo altro recapito a Roma, le offre un appuntamento proprio nella stanza che serve a Carlo per i suoi convegni galanti. Vedendo l'indirizzo del marito, Bianca accetta e riesce a questo modo ad eccitare la gelosia di Carlo e ad indurlo a ritornare a lei. La commedia si conclude con la riconciliazione dei due e con la delusione di Francesco, che aveva sperato di conquistare la bella sconosciuta. La trama è piuttosto tenue e si tiene in piedi grazie al travisamento, per un certo tempo, della vera identità di Bianca.

In questa commediola, come pure nelle due precedenti, la donna si mostra molto più abile dell'uomo. In *Un'avventura di viaggio*, oltre ad essergli moralmente superiore (una cosa molto frequente nel teatro del Bracco), si prende gioco di lui, lo rende geloso e lo costringe a rinunciare alle sue avventure. In *Non fare ad altri...*, il Bracco ha volutamente reso ridicolo il commissario, mentre sua moglie sa cavarsi d'impiccio molto

meglio. In *Lui, lei, lui* Clotilde si prepara ad essere infedele trattenendo Federico con l'approvazione del marito, anzi spintavi da lui stesso. In quasi tutti i drammi del Bracco la donna è superiore nella sua lotta con l'uomo; anche quando ella non lo sovrasti moralmente (per esempio appunto Clotilde), si dimostra sempre più astuta o più capace di lui. È la sua vendetta, la sua rivincita per le ingiustizie che l'uomo le fa subire, per l'abiezione in cui questi spesso la spinge (cfr. cap. III).

Dopo LE DISILLUSE, una fiaba improvvisata in pochi giorni, per invito della Società Filarmonica di Napoli e rappresentata, con musica del Maestro Mario Costa, in occasione di una festa, nel Salone di quella Società, intorno al 1888, il Bracco affronta il suo prima dramma di ampio respiro e crea la prima delle grandi figure femminili del suo teatro. Il dramma è UNA DONNA, che la compagnia Pasta-Garzes-Reinach diede al teatro dei Fiorentini di Napoli il 5 giugno 1893 con l'allora giovanissima Tina di Lorenzo nella parte della protagonista.

Fu appunto Tina di Lorenzo, unitamente ad un amico del Bracco, Valentino Gervasi, ad indurre l'autore a far rappresentare il lavoro; esso era stato scritto più di due anni prima ed il drammaturgo non si era mai deciso a darlo alle scene, per una specie di soggezione che spesso lo prendeva di fronte al palcoscenico e forse per un certo timore del giudizio del pubblico; *Il piccolo santo* fu terminato di scrivere nel 1909, pubblicato in volume nel 1910 e rappresentato solo nel 1912, dietro le insistenze dell'attore Ferruccio Garavaglia. Da una lettera a Lucio D'Ambra — citata dal Cristaldi nel suo libro *E forse verrà un giorno* — apprendiamo che egli non destinava nemmeno *Notte di neve* alle scene. Quanto a *I pazzi*, scritto nel 1920 e pubblicato nel 1922, il Bracco parlò apertamente di « teatro senza teatro », cioè della possibilità che un artista scegliesse la forma drammatica come forma della sua arte solo perché questa era la più vicina alla vita, la più adeguata a renderla fedelmente, ma senza alcuna intenzione di far rappresentare il lavoro. È noto che il Bracco resistette per diversi anni alle sollecitazioni che gli venivano fatte da ogni parte perché autorizzasse la rappresentazione dei *Pazzi* e che solo nel 1929 permise ad Emma Gramatica di portarli alla ribalta.

Esaminiamo ora *Una donna*: la protagonista, Clelia, ha condotto una vita dissipata che l'ha portata all'abiezione più completa. Un giorno incontra Mario, un pittore, e se ne innamora; si adatta a vivere con lui nelle ristrettezze, senza rimpiangere il lusso in cui avrebbe potuto trascorrere i suoi giorni, se avesse continuato la sua vita gaudente. L'amore per Mario la pervade tutta ed annulla in lei ogni altra aspirazione: « Ho potuto disporre del mio corpo — ella gli dice — come d'una cosa qualunque, finché la mia impassibilità uguagliava e confondeva insieme tutti gli uomini;

ma non ne posso più disporre ora, ora, che nel tuo amore soltanto, io risento di essere *una donna*» (II, 1). Abbiamo dunque qui un motivo abbastanza frequente in tutte le letterature: la rigenerazione morale di un individuo per opera di un nobile sentimento, di un alto ideale: l'amore ha fatto della cortigiana Clelia una donna nel significato migliore della parola. È il motivo già trattato da Victor Hugo in *Marion Delorme* e reso celebre da A. Dumas figlio nella *Dame aux camélias* e da Dostoevskij in *Delitto e castigo*. Fin qui dunque nulla di nuovo.

Facendosi sempre più gravi le difficoltà economiche di Clelia e Mario, ella accetta la proposta fattale da un certo Carsanti, uno strano miscuglio di vanità e bassa sensualità: ella vivrà con lui, in mezzo agli agi che la sua ricchezza le procurerà, ma resterà completamente libera. Carsanti motiva questa strana proposta con la vanità di far credere a tutti che Clelia sia la sua amante, ma in realtà spera di farla sua anche materialmente. Forse il momento in cui Clelia accetta la proposta di Carsanti (fine del 1° atto) è uno dei più deboli del dramma; infatti ella aveva poco prima espresso il disgusto profondo ispiratole da lui e la decisione di accettare la proposta pare un po' affrettata e non abbastanza preparata psicologicamente, malgrado l'attrattiva della promessa ricchezza. La cosa è stata sottolineata anche da Edoardo Boutet, in un articolo sul « Folchetto », apparso subito dopo la prima rappresentazione.

Comunque, anche nella sua nuova vita, Clelia continua ad incontrarsi con Mario; quando Carsanti, stanco dell'amore *pro forma*, vuole ottenere qualcosa di più concreto, ella si oppone energicamente e, piuttosto che cedere, fugge. Vive nascostamente per alcuni mesi e dà alla luce un bambino, frutto dei suoi amori con Mario. Si reca quindi da lui e gli rivela la nascita del loro figlio, supplicandolo di assicurare a questi benessere ed avvenire. Mario dapprima dubita che il bambino sia veramente suo, mostrando di non aver capito per nulla la trasformazione operatasi in Clelia e la sincerità del di lei amore; poi accetta di dare un nome al bambino, ponendo però la crudele condizione che Clelia scompaia e non veda più la sua creatura. Ella acconsente; però il suo affetto è ormai concentrato nel bambino, senza del quale non può più vivere; subito dopo essersi allontanata, si avvelena, sacrificandosi in tal modo per lui. La rigenerazione di Clelia attraverso l'amore per Mario ed attraverso la maternità è ormai completa.

Dei grandi drammi del Bracco, *Una donna* ha già molti motivi, la struttura, l'idealità, la filosofia della vita, anche se, logicamente, non ne raggiunge il livello artistico. Ho già accennato ad un'inverisimiglianza alla fine del primo atto; inoltre lo studio delle anime dei personaggi non è condotto con lo stesso rigore dei drammi più tardi. L'equilibrio tra le parti

non è perfetto: qualche episodio secondario è forse troppo esteso, mentre certi momenti risolutivi del dramma sono trattati affrettatamente. I momenti delle azioni dei personaggi non appaiono sempre coerenti ed in armonia col loro carattere e raramente hanno un'adeguata preparazione psicologica; lo stesso suicidio di Clelia è un colpo di scena un po' melodrammatico. I personaggi secondari sono figure convenzionali: non escono mai dai limiti della « macchietta » e del « tipo » per assurgere a veri caratteri. Il loro linguaggio è troppo ricercato per la loro condizione sociale: questo difetto, rilevato anche dal Muret, fu riconosciuto dal Bracco stesso, in un articolo pubblicato qualche giorno dopo la prima rappresentazione, nel « Mattino » del 10 giugno 1893. L'importanza maggiore di *Una donna* non è quindi nel suo valore intrinseco, ma nel fatto che costituisce una tappa importante sulla via verso i drammi più notevoli dell'autore: questo soprattutto per la figura di Clelia, l'unico personaggio del lavoro vigorosamente delineato, nonostante qualche contraddizione; piena di intensa umanità, apre degnamente la serie delle grandi eroine del teatro bracciano. Esagerava il Biondolillo quando vi vedeva un'accozzaglia confusa e disordinata di determinazioni psichiche, un carattere fatto di astrazioni sovrapposte le une alle altre; Clelia è invece sorretta da vibranti passioni, non ha nulla di cerebrale.

Non mi sembra esatto il giudizio di Aniello Costagliola, secondo il quale in *Una donna* il Bracco appare ancora incerto e sperduto tra il retorismo sentimentale di A. Dumas figlio ed il complicato diagnosticismo spirituale ibseniano e che Clelia è un po' Margherita Gauthier, un po' Hedda Gabler. Clelia presenta indubbiamente qualche analogia con Margherita Gauthier, ma la sua rigenerazione non si compie solo attraverso l'amore, bensì anche attraverso la maternità; questo motivo è dominante in lei e, se non la rende del tutto originale, la apparenta almeno più strettamente alle altre eroine del Bracco. Non vedo poi proprio come si possa accostare Clelia a Hedda Gabler, il cui tormento è molto più cerebrale. Clelia non ha di Hedda Gabler né la durezza quasi insensibile, né l'aspirazione al sovrumano ed all'eroismo (ricordiamo l'entusiasmo di Hedda per il creduto suicidio di Loewborg: « finalmente un atto eroico », « dico che c'è bellezza in quest'atto »), ma è mossa da sentimenti squisitamente umani: ella è tutta passione, mai calcolo o freddezza. Abbiamo già visto che appunto nel temperamento dei personaggi risiede la differenza maggiore tra l'Ibsen ed il Bracco, anche se talora l'idea informatrice può apparire analoga (cfr. cap. 2°).

Come nota il De Frenzi, il IV atto è superfluo: le ultime parole del III atto (Clelia, costretta ad abbandonare il bambino, dice: « Mio figlio non *deve* conoscermi?... E non mi conoscerà!... Me ne andrò lontano assai... non dubitate... Lo farò... ») fanno pensare al suicidio della protagonista.

In molti drammi posteriori il Bracco si accontenterà di semplici accenni di questo genere per farci conoscere la sorte di un personaggio (cfr. *La piccola fonte*, *Don Pietro Caruso*, *Sperduti nel buio*); aggiungendo un quarto atto ad *Una donna*, il Bracco ha forse voluto dar maggior rilievo al suicidio col metterlo direttamente in scena e mostrare così che per Clelia la maternità è diventata l'unica ragione di vita, mancando la quale la morte sarà il solo rifugio, così come lo sarà per Claudia in *Maternità*. La rigenerazione morale acquista un rilievo più spiccato e la morte mette ancor più in risalto la responsabilità dell'uomo, che di questa rigenerazione non aveva compreso la sincerità (e questo, se si tengono presenti le idee femministe del Bracco, è abbastanza importante). Però tali motivi avrebbero potuto essere sottolineati anche con una maggiore concisione; è indubbio che certe lungaggini delle ultime scene diminuiscono l'atmosfera di tensione drammatica.

Prima di passare all'esame di *Maschere*, ricordo che nel 1893 il Bracco buttò giù uno scherzo comico per *café-chantant*, in versi, molto breve: **DOPO IL VEGLIONE O VICEVERSA**; fu musicato dal maestro Umberto Mazzone ed eseguito per la prima volta al Salone Margherita di Napoli.

Con **MASCHERE**, premiato al Concorso Drammatico Nazionale del 1893-94, il Bracco ritorna all'atto unico; non si tratta però di un nuovo *lever de rideau* gaio e brioso, ché molto intenso è invece il nuovo dramma, rappresentato il 5 maggio 1894 al Sannazzaro di Napoli dalla Compagnia Zacconi-Pilotto-Sciarra. All'indomani della prima E. Scarfoglio (*Tartarin*) scriveva sul « Mattino »: « Tale è il possente ondeggiare di passioni che Roberto Bracco ha condensato in un piccolo dramma, in poche scene che s'incalzano e s'incatenano con una vivacità, con un vigore, con una sobrietà che l'attenzione intensa del pubblico e gli applausi fragorosi e le chiamate in fine hanno ampiamente riconosciuto. Tutti hanno ritrovato qui quella matura perizia della scena, quella misurata economia dell'azione, quella secca agilità del dialogo che fecero il successo della *Donna* ».

Luigi Palmieri, di ritorno da un viaggio di otto mesi, apprende che la moglie Gilberta si è suicidata e che, per di più, essa era incinta di quattro mesi. Luigi intuisce che l'amante deve essere Paolo, il suo socio in affari; la scena 8^a, in cui Luigi, a poco a poco, senza una base concreta, senza prove consistenti a sua disposizione, ma con una logica di una freddezza implacabile, mette a nudo l'animo di Paolo e lo costringe ad ammettere, è di eccezionale intensità drammatica.

Il procedimento di far scrutare l'animo di un personaggio dal suo interlocutore sarà poi frequentemente ripreso dal Bracco. Lo vedremo applicato in particolar modo nel *Piccolo santo* e nell'*Amante lontano*.

Anziché affidare al monologo il compito di rivelare verità nascoste o complesse personalità (monologo che potrebbe spesso sembrare poco naturale o sfociare in una tirata retorica), il Bracco preferisce ricorrere al dialogo, in cui un personaggio analizza lo stato d'animo del suo interlocutore e lo costringe a confessare qualcosa di celato, oppure — e qui il procedimento è veramente di interesse estremo — scruta nel suo subcosciente e rivela pensieri o tormenti riposti, di cui l'altro si rendeva conto solo molto vagamente (così avviene appunto nel *Piccolo santo* e nell'*Amante lontano*). Nella scena 8ª di *Maschere* colui che sarà il magistrale psicologo dei *Fantasmî*, del *Piccolo santo* e dei *Pazzi*, ancora agli albori della carriera, attesta già la sua profonda conoscenza della psiche umana e le sue eccezionali doti di drammaturgo.

Luigi rinuncia a vendicarsi del seduttore di sua moglie; per amore della sua figliola di 14 anni non vuole uno scandalo e non vuole che ella apprenda mai la colpa di sua madre. Egli impone a Paolo di restare suo socio e di non alterare minimamente i loro rapporti, almeno ufficialmente. Il mondo deve ignorare la verità. I due vivranno nascondendo la realtà dietro la maschera dell'amicizia e della concordia: « Davanti al mondo e a quell'anima innocente, — dice Luigi a Paolo — noi continueremo a essere amici, continueremo a essere fratelli. Intendi? »; e ancora: « L'infamia commessa da te e da sua madre unirà noi due, per sempre, nel mistero, nell'odio... La società commerciale che ci lega, rinforzata da quest'altro contratto, diventerà più solida... più fiorente... più rigogliosa... E (*solennemente*) su tutto ciò che è accaduto, silenzio! Intendi? » (scena 8ª). È il dramma del dovere spinto fino alla finzione ed alla rinuncia. Non si può non pensare a *Tristi amori* del Giacosa: Emma, già pronta a fuggire con l'amante, vi rinuncia per amore della figlia, ed il marito, pur non perdonandole, la accoglie di nuovo e riprende con lei la stessa vita di prima, affinché la bambina non si accorga di nulla.

Jean Dornis ha trovato che *Maschere* è un po' una presa di posizione contro l'individualismo ibseniano: al posto dell'eroe ibseniano, proclamante i suoi diritti contro il mondo, si avrebbe qui la rivincita di ragioni e considerazioni più vaste, davanti a cui spariscono i diritti personali ed individuali. Non credo che il Bracco abbia *volutamente* preso posizione contro l'Ibsen, che egli ammirava moltissimo. Le affermazioni di J. Dornis sono quindi troppo recise (« le jeune écrivain a nettement rompu en visière à l'individualisme ibsénien »), anche se è evidente che la volontà personale si piega davanti ad una necessità più universale.

Bruno Villanova d'Ardenghi, nel suo libro sul teatro neo-idealistico, nota che *Maschere* mette in rilievo quanto sia ingannevole talora la realtà: quanti compromessi, quanti drammi segreti si nascondono dietro le apparenze dell'onestà e della concordia! Questa osservazione si intona molto

bene al pessimismo amaro del Bracco ed è convalidata dall'ironia feroce, quasi macabra, di certe parole di Luigi: « Così, tutto si aggiusta facilmente... Lo vedi?!... Lo vedi?!... A lei, la morte, ai documenti, le fiamme... al pretore che aspetta, la menzogna; a tutti la menzogna di tutti..., ed ecco liquidata la mostruosità!... (Sghignazzando) Ah! Ah! Ah! Ah! Abbiamo salvato il decoro, la pace, la felicità, la pelle, l'onore, e, via, conveniamone, anche gli affari!... E adesso, la commedia comincia. Sta' a vedere » (scena 8^a).

La fine del dramma è molto caratteristica: mentre il cancelliere sta leggendo il verbale del fattaccio, scandendo bene le parole: « Ritornando - dopo - quattro mesi - di viaggio - il signor - Luigi Palmieri - ha trovata ... », cala il sipario: il Bracco anzi precisa: « *La calata del sipario deve essere rapida e tagliare l'ultima parola del Cancelliere* », quasi a significare lo stacco netto tra il passato ed il futuro, la necessità di coprire bene tutto quello che è successo, di non far trapelare nulla di quanto si riferisce al suicidio. « La commedia comincia » ha detto Luigi: la triste commedia della finzione.

Un'altra particolarità di questo lavoro merita di essere messa in rilievo: l'avvenimento più importante del dramma, quello che lo determina, il suicidio di Gilberta Palmieri, avviene prima che si alzi il sipario: sulla scena noi non vediamo che le conseguenze di questo fatto, l'impressione che esso lascia nei protagonisti, le loro reazioni. In sostanza questo atto unico è come l'ultimo atto di un dramma, la cui prima parte si è svolta, ma non è espressa: o meglio, è espressa attraverso le reazioni degli altri personaggi, non direttamente sulla scena. Gilberta Palmieri è indiscutibilmente un personaggio del dramma, ma non appare in scena, non figura nell'elenco dei personaggi.

Casi simili, in cui un fatto anteriore all'inizio del dramma o un personaggio che non appare sulla scena domina tutto lo svolgimento della azione e la determina, non sono rarità assoluta nel teatro. Basti pensare a Beata Rosmer in *Rosmersholm* dell'Ibsen — la quale è sempre presente nel ricordo dei protagonisti e li spinge al passo finale — o, in un altro senso, allo spettro del padre di Amleto. Ma si tratta sempre di fatti separati da un intervallo di tempo dall'inizio del dramma propriamente detto ed i personaggi che compaiono in scena agiscono con una certa indipendenza. In *Maschere*, invece, non vi è quasi azione, vi è solo il ripercuotersi della sciagura sugli animi dei protagonisti (e nemmeno su quelli di tutti, ché le reazioni di Paolo alla morte dell'amante non vengono espresse); il suicidio di Gilberta precede di pochi minuti, al più di poche ore, il levarsi del sipario e quindi tutto è in funzione di esso. Tutta l'attenzione si concentra sullo stato d'animo dei personaggi, sul loro tormento intimo, sulle loro passioni: avverrà così in quasi tutti i più impegnativi

lavori del Bracco, dal *Trionfo* a *Tragedie dell'anima*, dalla *Piccola fonte* ai *Fantasmî*, dal *Piccolo santo* ai *Pazzi*. In *Maschere* non è però colta un'evoluzione, ma piuttosto un solo momento; non vi è l'analisi precisa dei caratteri che troveremo nei drammi citati; il Bracco si è qui limitato a rappresentare una particolare situazione, che, per quanto resa con pochi cenni, contiene in sé tutti gli elementi e le passioni di un dramma.

Un difetto — rilevato con maggiore evidenza dal Biondolillo, ma anche da altri critici — è l'importanza, indubbiamente eccessiva, del caso: sembra un po' forzato ed illogico il fatto che tanti personaggi arrivino quasi contemporaneamente in casa della suicida: Luigi, Paolo, il pretore, il medico: e se l'intervento di questi ultimi due è normale e se Paolo accorre chiamato da una lettera inviatagli da Gilberta prima di morire, sa un po' di artificio il fatto che il marito, dopo un'assenza di otto mesi, arrivi proprio pochi minuti dopo il suicidio della moglie. Evidentemente il dramma si regge su queste coincidenze, che aiutano Luigi a scoprire in Paolo l'amante di Gilberta.

A *Maschere* segue cronologicamente INFEDELE: questa commedia, per quanto accolta freddamente alla prima rappresentazione (il 22 marzo 1895 al Sannazzaro di Napoli, Compagnia Beltramo-Della Guardia), ebbe in seguito successi vivissimi e fu uno dei lavori del Bracco più rappresentati all'estero (vedi cap. I); fu anche premiata al Concorso Drammatico Nazionale.

La protagonista, Clara Sangiorgi, è una figura molto ben caratterizzata: è una donna cui importa assai di più *essere* che *sembrare* onesta. Fedele al marito, di cui è innamorata, ella non vuole però rinunciare alla libertà ed alla civetteria, anche se per questo tutti la riterranno infedele. Non ammette che il marito la sospetti, non sopporta le sue indagini ed i suoi dubbi: lo avverte anzi che quando egli crederà veramente di essere stato tradito, ella prenderà un amante. Già nella prima scena della commedia, le parole di Clara a suo marito Silvio ci rendono edotti di questa strana situazione:

« Forse, non ci tengo neppure ad essere una donna onesta, e non so neppure se lo sono. Ti sposai perché t'amavo; ti sono fedele solamente perché t'amo. Se questa è onestà, io sono onesta... Non mi basta, no, che tu non sembri geloso; è necessario che tu non lo sia. Il nostro patto doveva consistere non soltanto nella forma, ma anche nella sostanza: "Io fedele; tu, fiducioso...". Ma tu, a quale programma ti sei uniformato? Sciocco! Credi tu che io non m'accorga delle tue continue indagini e di tutto ciò che fai allo scopo di ricostruire minutamente la mia giornata, di controllare quel che ti racconto, di tenermi d'occhio, di spiarmi? ».

Ella si diverte a sostenere schermaglie con Gino Ricciardi, il più intraprendente dei suoi corteggiatori ed a prenderlo giocondamente in giro; spinge la sua audacia fino a recarsi a casa di lui, dichiarandogli di voler mettere alla prova le sue qualità di seduttore mentre in realtà vuole burlarsene. Entra e gli dice semplicemente, con aria frettolosa: « Eccomi qui: — Seducetemi! » e quando egli, sorpreso da questo inizio imprevisto e subodorando l'intenzione di Clara di prendersi gioco di lui, ricorre a diversi giri di frase e cerca di mostrarle la sincerità del suo amore, ella tronca seccamente: « Sentite, caro Gino: io sono venuta da voi per essere sedotta: se voi non avete voglia di sedurmi, io me ne vado ». Egli, che ormai comprende le vere intenzioni di lei, risponde: « Ah! Clara! Clara! Voi siete venuta da me per umiliarmi, ecco, e ci riuscite perfettamente » (II, 3).

L'ironia di lei disarmava completamente l'innamorato che non riesce più a concludere nulla. Nel frattempo giunge Silvio che aveva sorvegliato la moglie e che non esita a ritenerla l'amante di Ricciardi. Ciò ferisce profondamente Clara e per molto tempo ella e suo marito vivono per conto proprio in due parti differenti della casa, vedendosi soltanto ai pasti. Un giorno ella lo invita a prendere il tè con lei e gli dice che, conformemente al loro patto, ha deciso di prendersi un amante, dato che egli la ritiene infedele. Però, non avendo trovato nessun uomo che uguagli il marito, gli comunica di aver scelto proprio lui come amante. Tiene a fargli ben rilevare che non gli perdona il suo sospetto e perciò non lo considera marito, ma solo amante. La riconciliazione è comunque operata e testimone indiretto ed involontario ne è proprio Gino Ricciardi, cui Clara aveva lasciato balenare ancora qualche speranza: in tal modo egli viene burlato ancora una volta e comprende di dover rinunciare definitivamente alle sue pretese.

Psicologicamente molto ben resa è la figura bizzarra di Clara, ribelle ai pregiudizi ed alle apparenze dell'austerità ufficiale, ma profondamente onesta e fedele al marito. Con il suo brio e la sua vivacità si prende allegramente gioco del marito e del corteggiatore. Magistrale è la terza scena del secondo atto, in cui si svolge una brillante schermaglia tra Clara e Gino in casa di quest'ultimo.

Di nuovo troviamo in questa commedia una donna che riesce molto superiore agli uomini e compie quella vendetta femminile sull'uomo che appare sovente nel teatro del Bracco in forme diverse (per esempio ne *La fine dell'amore*, ne *il Frutto acerbo*, in *Nellina*), quale reazione all'egoismo maschile, anch'esso sovente messo in scena (cfr. quanto abbiamo già visto nel cap. III). Nel terzo e ultimo atto Clara giudica il marito, gli rimprovera i suoi sospetti e gli fa rilevare come egli abbia cercato di riconquistarla pur credendola infedele, non curando quindi realmente se ella sia

onesta o no: le parole di Clara — così spesso spensierate e gioconde in tutta la commedia — diventano qui di un sarcasmo pungente ed amaro, che colpisce duramente la pochezza di Silvio:

« Ma dunque a che serve mantenersi su, su in alto, sempre in alto, sempre in alto, a che serve, a che serve essere quella che sono io, se l'ultima delle femmine non varrebbe, per voi, in questo momento, meno di me?! (*Ridendo aspra, tagliente*) Ah ah ah! Minacciaste di ammazzarmi il giorno in cui, compiendo una delle vostre fatiche di poliziotto, mi sorprendeste in casa di quel vanesio! Sarebbe stato, in verità, un po' troppo, ma, ammessa la vostra sfiducia, sarebbe stato più logico di quel che fate adesso. Invece, no, non mi ammazzaste, e mi chiedeste una giustificazione. Giustificarmi? Giustificarmi quando la mia coscienza si sentiva più che mai trionfatrice? Giustificarmi di che? perché? con chi? Voi non mi ammazzaste, io non mi giustificai. Il separarci sembrò a voi una punizione inflitta a me, sembrò a me una punizione inflitta a voi. E aspettai. "Egli comprenderà — pensavo io —: comprenderà che un amore come il mio non può aver corso nessun pericolo, non può essere stato vinto da nessuna tentazione. Comprenderà che una moglie come me non deve potersi giustificare, *non deve* giustificarsi!". E speravo — sciocca che ero! — speravo di salvare me e voi da una volgarità. Ma ora?... Ora che all'ingiuria dell'accusa voi aggiungete quella della più ignobile transazione, ora ci rinunzio, alle ultime illusioni. Sta bene! Affogheremo insieme nella volgarità. Mi giustificherò... perché quando un marito, pur sospettando la moglie infedele, ritorna a lei, questa, se è innocente, non può che gettargli sul viso la propria innocenza e la propria onestà come si getta dalla finestra un cencio inutile! » (III, 2).

DA "IL TRIONFO", A "FIORI D'ARANCIO", (1896-1898)

IL TRIONFO rappresenta una svolta di capitale importanza nella produzione teatrale del Bracco, in quanto è il suo primo vero e proprio dramma di pensiero, uno di quelli che maggiormente hanno suscitato discussioni; esso contiene diversi elementi che saranno l'essenza di molti lavori posteriori. Il Villanova d'Ardenghi, nel suo libro sul Teatro neo-idealistico, che comprende uno degli studi più accurati sul nostro autore, ha rilevato che *Il trionfo* è il *primo* tentativo in Italia di dramma di pensiero. Andò in scena al Teatro Alfieri di Torino il 10 gennaio 1896 (Compagnia Zacconi-Pilotto).

Il lavoro, che studia il conflitto di due diverse filosofie della vita, lasciò perplessi gli spettatori che lo accolsero alquanto freddamente. Il critico drammatico della « Gazzetta del Popolo » notava all'indomani della rappresentazione che il pubblico non si era entusiasmato, anzi era parso stancarsi delle soverchie discussioni e rallegrarsi invece al terzo atto, che contiene alcune scene più comiche. Il cronista, pur riconoscendo l'ingegno del Bracco, giudicava l'opera non tale da interessare e commuovere, soprattutto per la difficoltà di portare problemi filosofici sulla scena. E invece i consensi — scarsi appunto alla prima rappresentazione — non dovevano poi mancare, sia nell'interpretazione della stessa Compagnia Zacconi-Pilotto, che portò il dramma su molte altre scene italiane (ottenendo per esempio un notevole successo a Genova nell'aprile dello stesso 1896), sia, più tardi, all'estero (vedi pag. 52).

Il protagonista, Lucio Saffi, è uno spiritualista: egli crede all'amore ideale, pura comunione di affetti e di aspirazione, al di sopra degli istinti carnali; disprezza la scienza — lui, laureato in medicina — affermando che essa non ha mai potuto soddisfarlo pienamente [« ... E tutte le ricerche febbrili tendenti a scoprire il segreto dell'esistenza, non lasciarono in me che un gran disprezzo per l'inanità della scienza... e un gran desiderio

anche mi rimase, un gran bisogno di cercare... di cercare... di cercare altrove » (I, 1)]. Il dramma si inquadra quindi nella reazione antipositivista dell'epoca.

L'inizio del lavoro vede Lucio ammalato, assistito da Nora, una pianista, verso cui egli si sente attratto; il solo amore che egli può concepire è però nettamente spirituale, libero da qualsiasi inclinazione materiale. Cerca quindi di far comprendere a Nora le sue idee: ella, affascinata da lui, a poco a poco accetta queste utopistiche teorie e cerca di vivere con Lucio in una comunione di anime. Alla fine del primo atto ha luogo un colloquio tra Nora e Lucio, in cui entrambi sono come sospesi in un'atmosfera soprannaturale, trasportati al di là della realtà, nel sogno e nella idealità.

Nella scena 5^a dell'atto secondo Lucio precisa le sue idee sull'amore, da cui deve essere escluso il desiderio carnale: « Se di una donna si amano gli occhi, i capelli, la bocca... tutto quanto costituisce le sue prerogative appariscenti, il suo fascino materiale, che garanzia ha questo amore? Nessuna. Il fascino materiale può esaurirsi a poco a poco, oppure può cessare a un tratto, per mille ragioni, e allora che resta? Niente... e noi vorremmo concentrare in esso¹ le speranze, i desideri, le aspirazioni, le esigenze, le soddisfazioni del nostro essere? ». A Nora egli dichiara apertamente: « Il giorno in cui la nostra amicizia diventasse amore, la mia esistenza sulla terra sarebbe condannata a tutte le miserie d'una fugace sensibilità, a tutti i disastri del disinganno e alla desolazione del vuoto!... Avrei, è vero, la vostra bellezza, questa bellezza giovane, piena di grazie e piena di misteri; ma per quanto tempo l'avrei? E in essa che cosa troverei di benefico per il mio spirito?... No, no, no! Ciò non sarà! È necessario che ciò non sia. E voi, Nora, mi aiuterete. Mi aiuterete a non guastare quello che insieme abbiamo voluto, quello che insieme abbiamo creato » (II, 5).

Di contro a Lucio il suo amico Giovanni rappresenta la realtà, la vita vissuta con tutte le sue passioni, anche quelle carnali. Egli corteggia Nora, la cui fedeltà alle dottrine idealiste non è così ferma come quella di Lucio; è convinto che Nora non resterà eternamente prigioniera di tali chimere; respinto da lei, non perde la speranza e glielo dice apertamente (II, 4).

Dopo la guarigione, Lucio si reca con Nora e Giovanni da un suo zio prete, don Paolo, figura piena di bonaria allegria, che vede ed approva la vita nelle sue manifestazioni più reali ed anche materiali. Tutta l'atmosfera prepara l'inevitabile trionfo della realtà sulle vane elucubrazioni cere-

¹ In un corpo soggetto a malattie e deperimenti fisici.

brali. « Tutto converge a determinare la sconfitta di Lucio; tutte le persone e tutte le cose del *Trionfo* cantano un inno perenne alla vita » (COSTAGLIOLA, « Nuova Antologia », 16 ottobre 1908, pag. 589). E Nora, sia pur riluttante fino all'ultimo, cede a Giovanni. Quando Lucio lo apprende prova un dolore molto simile alla gelosia fisica: un sentimento, che egli mai avrebbe creduto di nutrire nel suo cuore, si risveglia in lui: la certezza del possesso fisico altrui basta ad annullare tutte le sue illusioni spiritualistiche e ad indurlo a guardare la vita da un ben altro punto di vista.

Catastrofe dell'utopia dell'amore spirituale, dunque, trionfo della materia, dell'amore vero, completo, trionfo che è preparato dalla scena 4^a dell'atto III, in cui Nora dichiara di volersi allontanare da Lucio; quando questi le dice di non poter continuare a vivere senza di lei, ella gli fa notare che il suo affetto per lei sta per diventare meno spirituale e meno puro di quanto egli avesse voluto; la presenza di Nora al suo fianco avrebbe inevitabilmente finito per distruggere il sogno. Il rude colpo della seduzione di Nora da parte di Giovanni affretta il processo, che, però, si sarebbe probabilmente compiuto lo stesso: lo spirito avrebbe finito per dover ammettere l'esistenza della materia.

Questa scena, comunque, ci mostra come il Bracco sia attento a cogliere le benché minime evoluzioni del pensiero, che si determinano nei suoi personaggi. Tutto il dramma, del resto, è uno studio d'anime, un'analisi di atteggiamenti spirituali. E qui risiede anche la sua novità, oltre che nel conflitto tra lo spirito e la materia: finora il Bracco aveva messo in scena dei personaggi che esprimevano sentimenti comuni, umani, anche se idealizzati: questi sentimenti erano posti in evidenza dall'azione stessa, dalle circostanze. Qui l'azione è ridotta al minimo, il dramma si regge per forza di idee, il pensiero ed il ragionamento dominano. Il Villanova d'Ardenghi scrive: « Non era forse mai stato posto sino allora sulla scena nostra uno studio d'anime così profondo, una così sottile analisi dell'evoluzione del pensiero; sembrava allora quasi impossibile che un'opera potesse sussistere per forza d'idee senza i soliti intrecci e i soliti artifici » (*Il teatro neo-idealistico*, Milano-Palermo, 1907, pag. 81).

Il Bracco scruta a fondo i cuori dei personaggi: grande importanza viene data ai colloqui, in cui i protagonisti stessi mettono a nudo le loro anime. Anzi, in quella scena 4^a dell'atto III, dianzi citata, un sentimento che è in embrione in Lucio e di cui egli *non* si rende conto, che egli *non* sospetta nemmeno di nutrire (l'amore vero, anche sensuale, che sta per nascere in lui) gli viene rivelato dalla sua interlocutrice, che ha visto giusto nel suo animo. Questo procedimento (un personaggio scruta nell'animo del suo interlocutore) era già in *Maschere* e verrà frequentemente utilizzato dal Bracco nei suoi drammi posteriori: esso è di indubbia effi-

cacia teatrale. E giacché parliamo di motivi del *Trionfo* che ritorneranno più tardi, non dobbiamo passare sotto silenzio il fatto che il contrasto tra spirito e materia, sia pure in forme diverse, animerà buona parte del teatro del Bracco. Sarà questo l'intimo tormento di Fiorenzo Barsi (*Il piccolo santo*) ed anche di Giulia Artunni (*I fantasmi*); nei Pazzi, Ulrico Nargutta sarà una specie di Lucio Saffi capovolto: egli si proclamerà materialista ad oltranza, incurante di qualsiasi valore spirituale, e poi finirà con l'essere geloso dell'anima di Sonia, quando capirà il sentimento di lei per Francesco Floriani; e in Sonia, pure, si ripeterà lo stesso conflitto tra corpo ed anima.

Il dramma di pensiero e di anime induce naturalmente a fare il nome dell'Ibsen. Lucio Saffi, nella sua esaltazione ideale, nella sua ribellione al materialismo dominante e nella sua sconfitta di fronte alla realtà, contro la quale non riesce ad affermare la sua utopia, è vicino ai personaggi ibseniani. Abbiamo però visto che il Bracco stesso teneva a sottolineare che il suo dramma si conclude con la resipiscenza di Lucio e quindi con la vittoria della materia sullo spirito, proprio il contrario di quello che avrebbe fatto l'Ibsen (cfr. cap. II). Jean Dornis¹ ha voluto vedere in Lucio addirittura una caricatura degli stati d'animo ibseniani. Anche il Muret parla di intenzione ironica del Bracco (« c'est un spirituel pied de nez de Naples la Voluptueuse à Cristiania la Puritaine », pag. 160) e di lavoro satirico: « Il (Bracco) dirige maintenant ses traits contre la conception germanico-scandinave de l'amour, contre certain platonisme intellectuel qui sévit surtout dans le nord et auquel Tolstoi a parfois aussi sacrifié » (pag. 158). Ciò è esagerato, evidentemente, sia perchè il Bracco ammirava moltissimo l'Ibsen, sia perchè Lucio non appare mai ridicolo, anzi il suo tormento è vissuto intensamente e sinceramente. Il nostro autore non ha certo pensato alla caricatura: il lavoro si limita a mettere di fronte idealismo e realtà, e più precisamente la comunione di affetti spirituali e la brama sensuale; affronta il problema della loro conciliazione nella vita ed in particolare nell'amore, che dovrebbe contemplare entrambi i termini; mette in rilievo la difficoltà di raggiungere un equilibrio perfetto. La soluzione è la negazione delle chimere metafisiche, conformemente alla natura del Bracco e della maggioranza dell'umanità, è la soluzione del buon senso, che un personaggio secondario del dramma esprime con queste parole, dirette a Lucio: « Perché dobbiamo romperci il capo con tanti discernimenti paradossali e stiracchiati?... Ché, del resto, la vita me la piglio com'è — benché non sia sempre di mio gusto, te lo assicuro io — e desidererei che anche tu, che diamine! non ti prendessi

¹ Pseudonimo di una scrittrice francese.

la briga di capovolgere l'umanità e di trasformare il mondo » (II, 2).

È perciò fuori posto parlare, come fa J. Dornis, di una « veine napolitaine qui a ses racines en plein paganisme dans la bonne religion naturelle »: è un cercare formule complicate per una situazione che non lo è punto. Lucio Saffi è, in fondo, un malato, un caso patologico, cosa di cui egli stesso sembra avvedersi quando, alla fine della commedia, esclama: « Guarito finalmente! ». Già all'inizio del dramma il Bracco aveva messo in bocca al dottor Felsani questa diagnosi: « Ma il grave è che, passato il delirio, egli ricorda la visione ed i fantasmi del delirio e qualche volta ne parla come d'un fatto veramente accaduto, come di persone veramente viste. Proclive a crearsi un altro mondo, determina, in se stesso, una specie di sovrapposizione. Da che cosa è prodotto tutto questo? Io credo da una sproporzione, da uno squilibrio » (I, 1).

Questo squilibrio, che è in sostanza un sentimento che esclude tutti gli altri, apparenta molto strettamente Lucio ai quattro personaggi dei *Pazzi*, anch'essi afflitti, vuoi da mania, vuoi da esagerazione di un determinato sentimento. Lo studio del dramma individuale di Lucio Saffi percorre la grandiosa concezione d'insieme de *I pazzi*.

Il trionfo è quindi, come dicevamo all'inizio, una tappa importante nel teatro del Bracco. Il Biondolillo non coglie il significato vero del lavoro quando accusa l'autore di concepire in maniera grossolana le ragioni ideali di certi stati d'animo e di fare consistere negli avvenimenti esteriori tanto il drammatico che il comico; questo appunto può forse essere valido per i momenti più spensierati ed ameni dell'azione, dove la comicità scaturisce dalle figure e più ancora dalle azioni. Tuttavia per il dramma nel suo complesso il rimprovero non mi sembra giusto perché, anche a prescindere dalla seduzione di Nora operata da Giovanni, dall'avvenimento cioè che « guarisce » Lucio, l'importantissima scena 4^a del III atto ci mostra che, anche prima di questo fatto, lo spiritualismo di Lucio cominciava ad incrinarsi e che il suo amore stava per diventare più sensuale di quello che egli volesse. Il drammaturgo è attento, non solo ai fatti esteriori, ma anche ai mutamenti intimi degli animi. Certo, l'arte del Bracco ha ancora qualche incertezza: i vari elementi del lavoro (le discussioni ideologiche, l'azione, la vena ridanciana del III atto) non si compongono in un equilibrio perfettamente armonico; nei discorsi dei personaggi (specie in quelli di Lucio) si sente una certa enfasi declamatoria.

Già all'indomani della prima rappresentazione, il cronista della « Gazzetta del Popolo », oltre all'affinità di impostazione con l'Ibsen, rilevava anche quella con G. Hauptmann e più precisamente con *Anime solitarie* (*Einsame Menschen*). La somiglianza è evidente e vi accennano, fra gli altri, anche il Costagliola ed il Parisi, il quale ultimo però ci informa che

il Bracco, quando scrisse il *Trionfo*, non conosceva il dramma dello Hauptmann.

Anna Mahr e Johannes Vockerat si sentono uniti, come Nora e Lucio, da un'affinità spirituale, da un'amicizia sincera, che nulla deve avere di sensuale. Il loro tentativo fallisce, ma l'utopia non è distrutta solamente dall'incomprensione del mondo: vi è in loro stessi, come in Nora ed in Lucio, il pericolo che i sensi finiscano per riprendere il sopravvento: in entrambi i casi è la donna che lo comprende per prima e lo fa notare all'uomo. Nora aveva detto: « Badate, Lucio, badate! Voi *non* mi siete fratello, voi *non* mi siete amico, no, no! Voi mi *amate* o state per amarmi: questa, Lucio, questa è la verità! » (III, 4). Anna dichiara a Johannes che solo la separazione potrà mantenere il loro affetto in una sfera ideale: « Ist es nicht die grösste Gefahr, dass wir an uns selbst scheitern? » e più nettamente: « Wenn wir uns wiedersehen, haben wir uns verloren ». Il concretarsi di questo pericolo e, quindi, il crollo definitivo dell'utopia, anche dell'impossibile amore a distanza vagheggiato per un istante (« Die Ahnung eines neuen, freien Zustandes einer fernen Glückseligkeit gleichsam, die in uns gewesen ist — die wollen wir bewahren », dice Johannes) è determinato poi da Johannes che non sopporta la partenza di Anna e corre al suicidio.

La conclusione dunque è differente nei due drammi, ma il nucleo ideale è identico. Esso, comunque, è il motivo centrale del dramma del Bracco, mentre in quello dello Hauptmann l'attenzione è rivolta altresì alla generica insofferenza di Johannes per l'ambiente in cui vive — a lui spiritualmente inferiore — al desiderio di un'evasione che in lui si sviluppa ed infine al dramma — diverso ma non meno umano — di Käthe, la moglie di Johannes, che sente l'anima del marito sfuggirle sempre di più. Questi motivi mancano completamente nel *Trionfo*; accanto alle affinità vi sono dunque pure delle differenze.

Nello stesso anno 1896 il Bracco diede alle scene ancora un lavoro, che segnò il suo ritorno al teatro Sannazzaro di Napoli, dopo la parentesi torinese. Il 21 novembre di quell'anno Ermete Novelli rappresentava l'atto unico DON PIETRO CARUSO — dramma inquadrato nell'ambiente popolare di Napoli — che riportò — informano i giornali dell'epoca — un successo magnifico davanti ad un pubblico imponente.

Il protagonista, Pietro Caruso, è una figura complessa, senza scrupoli, abituato ai più differenti e meno onesti maneggi, alle più losche transazioni: lo riconosce egli stesso nella scena 4^a e quello che vediamo della sua vita ed ancor più quello che possiamo intuire ce lo confermano. Ecco, per esempio, come egli giudica un negoziante di sua conoscenza: « Ha una buona clientela, è un negoziante intemerato, vende per roba

antica tutto ciò che gli pare e piace » (scena 2^a). Il fatto che egli, per fare i suoi affari, inganni i clienti, non distrugge quella che a Pietro Caruso sembra l'intemeratezza. In un punto del dramma, poi, dice che prima di deporre in un processo si assicurerà del compenso da parte della persona a favore di cui testimonierà.

Proprio quest'uomo, che sembra interamente privo di coscienza, ha un punto cui è particolarmente sensibile: l'affetto che prova per sua figlia Margherita, il cui onore egli vuole tutelare rigorosamente: su questo punto non transige, lui che alle più basse transazioni ed ai più bassi servigi continuamente si presta, lui che del suo proprio onore non sembra curarsi gran che. Per evitare che venga insidiata la tiene in casa e le impedisce di lavorare, nonostante le loro precarie condizioni economiche (l'unico reddito è fornito dagli incerti traffici di Pietro). Parlando di sé in terza persona, egli dice alla figlia: « Il tuo onore è il suo riposo, è la sua luce, è la sua aria, è il suo alimento, è l'unico filo, l'unico, che ancora lo leghi alla vita » (scena 2^a).

All'insaputa del padre, Margherita ha una relazione col conte Fabrizio Fabrizi, di cui Pietro era stato agente elettorale. Il dramma si apre appunto con un colloquio, in cui Fabrizio dichiara a Margherita di volerla lasciare, malgrado la disperazione di lei, che lo ama ancora appassionatamente. Fabrizio è però irremovibile. Egli ritorna un po' più tardi, quando Pietro è rientrato, per saldare alcuni conti e ricompensarlo dei servigi resigli nel corso dell'ultima campagna elettorale. Quando egli versa a Caruso una somma molto maggiore di quella dovuta, Margherita capisce che egli lo fa per liberarsi da ogni obbligo verso di lei, implora il padre di non accettare quel denaro e gli rivela la verità sui suoi rapporti con Fabrizio.

Pietro affronta Fabrizio e lo invita a sposare la fanciulla da lui sedotta: naturalmente gli viene risposto con un rifiuto e la ragione principale è che ella è la figlia di Pietro Caruso e come tale discreditata: altro colpo durissimo per il povero padre, che, ancora, si sente rinfacciare di aver facilitato la caduta della figlia col farla vivere sola, predisponendola quindi alla malinconia e al desiderio di evasione; inoltre egli, sempre in giro per i suoi maneggi, non la sorvegliava per niente. Nell'udire queste verità, di cui non si rendeva conto, ma che ora, rivelategli da un altro, gli sembrano evidentissime, Pietro resta annichilito; matura ormai la sua decisione finale (scena 4^a, didascalia dell'autore: *un'idea tragica gli occupa d'un subito il cervello*). Fabrizio propone che Margherita resti semplicemente la sua amante: in questo caso, egli si impegnerebbe a provvedere a lei. Pietro spera che la figlia rifiuti, ma le lascia la libertà di decidere: quando ella accetta, adducendo di amare Fabrizio, Pietro

esce di casa e corre a suicidarsi. Prima di uscire, memore di quanto gli aveva detto Fabrizio, chiede alla figlia perdono di essere suo padre.

La figura di Pietro Caruso domina tutto il dramma. Egli non ha la forza morale di adattarsi ad un lavoro che gli procuri onestamente il pane quotidiano e, con un certo fatalismo, vive una vita stentata ai margini della legalità, ricorrendo a cento mezzucci loschi. Per contro, nonostante abbia tanti rapporti con la mala vita, egli dimostra, in certe occasioni la più grande fierezza d'animo ed è gelosissimo di un sentimento: l'onore della figlia.

L'affetto per la figlia nobilita e solleva Pietro: è una rigenerazione morale (un po' simile a quella di Clelia in *Una donna*), un'elevazione, attraverso il suo unico ideale, ad un mondo completamente diverso e staccato da quello in cui egli passa le sue giornate. La potenza di questo affetto ed il dolore che prova Pietro quando apprende che il suo ideale è stato distrutto, sono resi con l'umanità intensa di cui il Bracco è capace, con il fine intuito dell'artista, con la precisione dell'esperto conoscitore di anime. Come era stato inetto ad un lavoro regolare ed onesto, così Pietro Caruso è pure un fallito per quello che si riferisce alla figlia: la cura che egli ha avuto dell'onore di lei si è rivelata inutile, proprio a causa dei metodi da lui seguiti ed egli si trova a sentirsi quasi responsabile della colpa; per di più, proprio il fatto di essere sua figlia la pregiudica agli occhi del mondo. Col suo suicidio egli la abbandona al suo destino: possiamo ben immaginare che, una volta che Fabrizio si sarà stancato di lei, ella, senza alcun appoggio e guida, cadrà molto in basso. In questo senso, mi pare che il suicidio concordi benissimo col carattere di Pietro, destinato ad essere un fallito in ogni cosa, inetto tanto ad ogni attività onesta, quanto ad essere la guida di sua figlia.

Non posso perciò sottoscrivere l'affermazione di Aniello Costagliola — il cui saggio sul Bracco nella « Nuova Antologia » è pure uno dei più acuti esistenti sul nostro autore (o quanto meno sulla prima parte della sua produzione, essendo stato scritto nel 1908) — secondo il quale « appare troppo affrettata e voluta e quasi melodrammatica la corsa di quel padre verso il suicidio » (pag. 584): non si deve dimenticare che Pietro agisce sotto l'impulso di un dolore immenso e del crollo del suo unico ideale. Anche il Biondolillo rivolge al Bracco analogo appunto; egli trova inspiegabile il risveglio in Pietro di una coscienza morale. Egli travisa poi completamente la figura del protagonista — così umana e così intensamente drammatica — definendola piena di grottesca ironia e, addirittura, di comicità esteriore, che sarebbe grossolanamente accentuata dal suo modo di parlare e di vestire.

Due parole sui personaggi secondari, Margherita e Fabrizio, che quasi scompaiono accanto alla figura del protagonista. Affiora il vecchio motivo

bracchiano della maggiore colpevolezza dell'uomo e della superiorità della donna. Margherita infatti appare disperatamente innamorata e la passione la fa pronta ad ogni transazione, mentre in Fabrizio l'amore non è così profondo ed egli appare spesso freddo e talvolta perfino cinico. Nella discussione con quest'ultimo, che aveva detto di non essere il solo colpevole, Pietro Caruso fa una constatazione tipicamente bracchiana: « Ah, già! Responsabile il maschio, responsabile la femmina! La natura umana è uguale per tutti, come la legge. Senonché, questa eguaglianza finisce dove finisce il peccato e dove comincia la pena. La responsabilità è comune, sissignore, ma la femmina sconta la sua debolezza con la vergogna di tutta la vita, e il maschio la sconta con alcune migliaia di lire o, qualche volta, solamente con un'alzata di spalle. Ecco l'uguaglianza della natura umana! » (scena 4^a).

Don Pietro Caruso è notevole, oltre che come documento umano, come efficace quadro di ambiente. Ho già accennato all'abilità del Bracco in questo campo; qui, oltre alla pittura vivace della vita del basso popolo napoletano, il Bracco ci lascia intravedere, attraverso accenni indiretti di Pietro o di altri (come quella voce interna che urla: « Dite a don Pietro da parte mia che è un furfante e un mancator di parola » [scena 1^a] il mondo losco di coloro che rasentano continuamente l'illegalità.

Con LA FINE DELL'AMORE, « grottesco in 4 atti », come lo definisce il Bracco stesso, si ritorna, dopo i due drammi *Trionfo* e *Don Pietro Caruso*, alla commedia gaia ed ironica, sul tipo di *Infedele*. Malgrado la satira sempre presente, l'umorismo è qui più accentuato, più sfrenato che non in *Infedele*. Andò in scena per la prima volta al Sannazzaro di Napoli il 12 maggio 1897 con la Compagnia Leigheb-Reiter ed ottenne subito un grande successo; in seguito conobbe tutta una serie di trionfi.

La protagonista, Anna, marchesa di Fontanarosa, separatasi dal marito che continuamente la tradiva ed annoiata dalla pochezza e dalla frivoltà dei suoi innumerevoli corteggiatori, si ritira a vivere in un villino, « in una campagna non frequentata da villeggianti », come precisa l'autore. Già da questa situazione traspare, come sempre, la responsabilità degli uomini, tanto del marito corrotto, quanto dei corteggiatori, la cui pochezza serve a far apparire superiore la donna, secondo le idee care al Bracco: ecco come egli li sferza, per bocca di Anna: « Orbene, amici miei, non potete disconoscere che, ai tempi nostri, la galanteria è divenuta molto diffusa, ma punto tentatrice. Ricordate, eh?, tutta quella numerosa schiera di giovanotti che in città ingombravano il mio salotto? Io vi domando: quale poteva essere per me un vero conquistatore? Dieci di essi mi facevano la corte per vendicarsi dei fiaschi ottenuti con le mie nemiche; altri dieci me la facevano per farla... alle mie amiche... E quelli, poi,

che mi facevano la corte per non farla che a me, avevano un'aria così infingarda, così pigra, così stanca... che non avrei osato di sceglierne uno senza sentire il dovere di dirgli: scusi l'incomodo » (I, 2).

Tuttavia, anche nel suo ritiro campestre, ella è stata seguita da cinque corteggiatori, che passano il loro tempo tenendole compagnia ed aspettando il momento propizio per la conquista. Questi cinque personaggi, anche se non studiati a fondo nella loro psicologia, sono per lo meno caricature riuscitissime, intonate alla generale atmosfera gaia della commedia: il Bracco li ha schizzati abilmente, facendo scaturire da ognuno una notevole dose di comicità.

Il conte Sandro Dionigi è la caricatura dell'elegante superficiale, tutto preso dai suoi abiti e dai suoi cavalli: egli ama infarcire il suo discorso di parole straniere o di termini ippici; il suo modo di giudicare le cose consiste nello stabilire se una cosa è o non è « molto chic » se è o non è « di buon gusto ». Queste due espressioni ricorrono ad ogni piè sospinto nel suo dire ed Anna spesso se ne serve per canzonarlo.

Il dottor Fulvio Salvetti ama differenziarsi dagli altri adoratori in quanto evita di suscitare l'impressione di fare apertamente la corte alla marchesa; non assume l'atteggiamento adulatorio che hanno gli altri verso di lei e si fa gioco soprattutto delle raffinatezze di Dionigi. In realtà egli è violento e sensuale e la sua ambizione resta sempre quella di conquistare Anna: attende però, per questo, un « momento propizio », che, secondo lui, dovrà venire prima o poi. Trovatosi solo con lei, gioca il tutto per tutto, come egli dice, ma Anna lo respinge indignata.

Il terzo adoratore, Gustavo Rivoli, è definito dalla marchesa « un martire... del bel sesso »; per quanto non abbia che 40 anni, la vita corrotta lo ha ridotto in condizioni di salute poco floride. Nondimeno non si astiene dal corteggiare la marchesa ed apprendiamo pure, nel corso della commedia, che ha tentato di sedurre anche la figlia del giardiniere. La sua debolezza, il suo continuo abbandonarsi sulle poltrone, contrastano con le sue brame sensuali e sono spesso fonte di comicità.

Gli ultimi due corteggiatori, lo spiritualista Giuliano D'Alma ed il commediografo Renato Albenga, sono caricature più spiccate e più comiche. Il Bracco si è divertito a mettere in ridicolo Albenga, le sue pretese di scrittore e le sue manie estetizzanti. Egli è il primo dei cinque adoratori ad essere caratterizzato: le battute iniziali della commedia sono dirette a metterlo in ridicolo. Appena alzato il sipario, infatti, noi scorriamo i cinque in casa di Anna mentre l'attendono; Albenga scrive su un taccuino; a chi gli fa qualche osservazione ironica egli risponde pomposamente: « Butto giù degli appunti. Noialtri artisti psicologi siamo gli apparecchi sismografici dell'umanità... Noi osserviamo tutto, valutiamo

tutto. In ogni più piccolo movimento, l'uomo ha per noi una rivelazione ». Salvetti, vedendo Dionigi davanti ad uno specchio, intento ad aggiustarsi la cravatta, ribatte pronto al commediografo: « Occhio al conte Dionigi! Egli è dinanzi a uno specchio. Chi sa quante cose può rivelare!... » (I, 1).

Nella scena 5^a dell'atto II Albenga è intento a leggere ad Anna una sua commedia; le poche battute che ne ascoltiamo sono di un'intollerabile melensaggine; anche la sua maniera di parlare e le sue pretese di esteta sono volutamente messe in ridicolo; ecco come egli pronuncia i nomi dei personaggi della sua commedia: *Cammilla* e *Tulio*: e il Bracco precisa in una nota a piè di pagina: « Il raddoppiare la M semplice e il raddolcire le doppie L, pronunziandole come una L sola, sono una leziosaggine fonica messa in moda da certi esteti da strapazzo ».

Giuliano D'Alma è un Lucio Saffi in edizione comica; egli è uno spiritualista, che considera imperfetto l'amore carnale ed aspira all'amore immateriale ed eterno: « La caducità della materia implica l'imperfezione dell'amore carnale. Ciò che è costituito da una combinazione chimica e che è destinato a dissolversi non può essere la sede dell'amore. (*Con enfasi*) Due esistenze che si *amano male* sono due linee convergenti, ma quando la donna... e l'uomo si amano bene, le loro esistenze sono due linee parallele, le quali non s'incontrano che all'infinito. Ed ecco l'amore spirituale ed eterno, ecco la perfezione! » (I, 1). A queste parole Albenga interloquisce: « Ho già messo io qualcosa di simile in bocca al protagonista del mio dramma psicologico *La Vittoria* ». Credo che il Bracco abbia qui pensato al suo *Trionfo*, il cui protagonista è appunto lo spiritualista Lucio Saffi: la somiglianza dei due titoli (*Trionfo-Vittoria*) non deve essere casuale. Mi sembra che questo particolare non sia stato rilevato da alcun critico; mi pare tuttavia che, per quanto secondario, presenti un certo interesse: il Bracco, attraverso la caricatura del commediografo Renato Albenga, verrebbe ad esercitare una garbata autoironia.

Comunque, mentre in Lucio Saffi si incarnano un vero e proprio dramma intimo, un'aspirazione ed un tormento realmente sentiti, di tutto questo in Giuliano D'Alma non resta che la caricatura, voluta dall'autore ed accentuata dalle espressioni con cui espone le sue idee; così si rivolge ad Anna: « Anch'io, è vero, sono vissuto nella corruzione. Anch'io sono stato vittima dell'abbrutimento che col pretesto del diritto degli istinti... coinvolge l'umanità!... Ma quando ho conosciuto voi, creatura eletta, minacciata dalla corrente malefica, io ho avuto nausea di me stesso. La mente mia ha concepito la salvezza di un affetto inestinguibile; e ha visto, luminosa, la possibilità di eliminare l'errore, di sollevarsi dal fango e di correggere perfino i così detti istinti... D'allora in poi, Anna, il miraggio della mia

vita si è elevato; e, vagheggiando le estasi purissime delle anime che s'incontrano all'infinito, io non ho desiderato che il godimento di un amore perfetto, casto, immateriale!... » (I, 3).

Quando il marito di Anna giunge improvvisamente nel villino, Giuliano, come gli altri quattro adoratori, lo scambia per un loro rivale più fortunato; egli sente improvvisamente di provare della gelosia e dichiara tristemente: « Io mi sono accorto di essere un uomo come gli altri!... E vi confesso di aver sentito, da ieri sera, che, a dispetto dei miei principî, io non riesco ad astrarmi dalla miseria della vita reale » (III, 4). È, in fondo, la stessa evoluzione che si compie in Lucio Saffi, dove però essa avveniva in un'atmosfera drammatica, mentre qui l'intenzione dell'autore di mettere in ridicolo Giuliano è evidente.

Anna è una disillusa, disgustata tanto dal matrimonio quanto dall'amore, cui non crede ormai più. Ella si è mantenuta onesta, non perché l'onestà sia un intimo bisogno dell'anima sua; anzi volentieri punirebbe il marito dei suoi continui tradimenti e per questo ha permesso ai suoi adoratori di seguirla nel suo ritiro; essi sono però completamente privi di vera forza di sentimenti ed Anna si prende allegramente gioco della loro pochezza e presunzione, sperando tuttavia che uno di essi possa un giorno finalmente mostrarsi un po' meno dappoco e sembrarle degno. « Io cerco, purtroppo, — ella dice nella scena 2^a del I atto — quel che è più raro e più irreperibile, al giorno d'oggi, sulla faccia del mondo. Io cerco... un uomo!! ». Più avanti (III, 2): « Nulla mi è accaduto sino ad oggi perché gli uomini dei quali mi sono circondata non hanno saputo amarmi neppure loro. È inutile! Non se ne trova più uno che sappia amare ».

Ad alterare il ritmo normale della vita di Anna e dei suoi cinque adoratori giunge inaspettatamente Arturo, il marito, deciso ad interrompere, almeno per poco tempo, il corso delle sue avventure ed a ritornare alla moglie. Ella è dapprima irritata e gli impone di passare la notte su una poltrona; ritorna però un po' più tardi, mostrandosi disposta a perdonargli, ma resta profondamente delusa trovandolo addormentato; con tono sprezzante mormora: « Ecco i mariti » (II, 7) e si allontana. Anche per lui ella ha parole sarcastiche: subodorando nel suo ritorno a lei un semplice capriccio passeggero, dovuto forse al fatto di essere stato momentaneamente abbandonato da qualche amante, gli dice ironicamente: « Deploro che per riconquistarmi tu non abbia saputo fare che queste tre cose: — *prima*: chiedermi un'avventura, così, su due piedi; *seconda*: addormentarti saporitamente; *terza*: chiamare in tuo soccorso la legge. Dei mezzi veramente irresistibili! » (III, 2).

Nella scena 1^a dell'atto IV ella confessa amaramente a Dionigi: « Intendete che non può non rattristarmi il fenomeno di questo marito, che si

ostina ad essere mio marito e che è capace di lasciarmi in balia di cinque uomini per recarsi a ripescare una... delle sue migliori o peggiori amiche! ». Infatti Arturo l'abbandona nuovamente per correre da una sua amante ed ella, disperata, accetta un convegno propostole da Dionigi. Senonché, mentre questi si trova in casa della marchesa, Arturo ritorna improvvisamente: Anna riesce astutamente ad impedirgli di entrare nella sua camera, dove si trova nascosto Dionigi: questi però, terrorizzato per il pericolo corso, si affretta a piantare in asso la donna che stava corteggiando e ad eclissarsi, palesando così la superficialità della sua passione. Anna, delusa anche da lui, conclude malinconicamente: « E dicono che sia così difficile il serbarsi oneste!... » (IV, 3). Su questa battuta, amaramente ironica, cala il sipario.

In precedenza Anna aveva detto a Dionigi: « Vi preferisco come siete: cioè poco adatto ai solenni avvenimenti; grazioso, brillante, superficiale, di quella gaia superficialità tutta giovanile e tutta sincera che è tanto diversa dalla mia.. dietro cui si nasconde, ahimé, un disastro... » (IV, 1). Questo è il fondo della commedia, che è scettica ed amara, come tutti gli altri lavori comici del nostro autore: scetticismo per la pochezza degli uomini, amarezza per la delusione di Anna. Scrive il Tonelli a proposito delle commedie del Bracco: « Opere zampillanti di spirito, talvolta superficiale, più spesso acuto ed arguto, e tuttavia non ricche di vera e propria comicità, esse sono, in realtà, amare, salaci, caustiche, dissimulanti un fondo di dolore » (pag. 201). Matilde Serao (Giuliano Sorel), nel « Mattino » del 13 maggio 1897, all'indomani della « prima », notava che le commedie del Bracco nelle parvenze semplici e quasi candide, nella loro nitidezza cristallina, nascondono la sorgente di mille pensieri diversi e definiva Anna il prototipo o, meglio, il compendio di tutte le donne sino ad allora illustrate dall'autore. Tuttavia l'umorismo e l'ironia emanano dai personaggi, dai loro discorsi, dalle situazioni, con una vena fresca e spontanea, che fa di questa commedia — con tutto il pessimismo latente — uno dei lavori più divertenti del Bracco e, a mio avviso, il capolavoro del suo teatro comico.

Anche molte opere minori del nostro autore hanno, sotto l'apparenza spensierata, un significato amaro e pessimistico; due dei volumi di novelle si intitolano rispettivamente *Smorfie tristi* e *Smorfie gaie*: nel primo sono raccolte novelle di argomento serio, nel secondo novelle di argomento comico, ma spesso queste ultime nascondono un intimo pessimismo. Un giorno il Bracco recatosi a visitare il Gor'kij che si trovava a Capri, lo vide molto commosso: chiestane la ragione, apprese che lo scrittore russo aveva appena letto una novella del nostro autore in un giornale di Pietroburgo; il Bracco ne chiese il titolo: era una *smorfia gaia*! Egli commentò argutamente: « chissà cosa sarà diventata in lingua russa la

mia povera novella! ». Sotto la comicità apparente della novella vi sarà stato un fondo triste, così come ve ne è uno in molte commedie del Bracco; sarà stato esso a suscitare la reazione del Gor'kij.

Del resto questa non è una novità: l'ironia, per il fatto che si esercita sulle debolezze umane, non è mai stata scevra di amarezza. Quando si scruta nell'intimità dell'opera di tutti i grandi comici, siano essi drammaturghi, lirici o romanzieri, si chiamino Molière, Cecco Angiolieri o Lorenzo Sterne, si finisce sempre per ritrovare, più o meno celato, un fondo di tristezza.

Chiudiamo questo capitolo con l'esame dell'idillio in un atto FIORI D'ARANCIO, soffuso di malinconica tristezza. Fu rappresentato il 4 aprile 1898 al teatro dei Fiorentini di Napoli, in una *matinée* di beneficenza e ripreso il giorno dopo al Sannazzaro. Il pubblico si intenerì e commosse. Il protagonista è il direttore di una scuola femminile, che, nonostante i modi un po' bruschi e severi, è sinceramente affezionato alle sue allieve e si rattrista pensando quanto poco egli rappresenti per loro. Un'allieva, Nina, si reca a prendere congedo da lui, dato che, avendo ormai raggiunto i 16 anni, deve, a norma di regolamento, lasciare la scuola. Il direttore ha una reazione sproporzionata, un misto di malinconia e di ira e prova un particolare turbamento, molto simile alla gelosia, quando apprende che la ragazza è innamorata di un giovane. Con nervosa tristezza esclama: « Non è possibile d'esser buoni quando si vive come io vivo, senza il ricordo d'un sorriso..., senza la speranza d'un sorriso! (*in una crescente esasperazione di malinconia*). Coltivo un giardino che non è mio e che è di tutti gli altri, e, per questi fiori che vedo sbocciarmi dinanzi belli e rigogliosi, io sono un estraneo... un estraneo; e alla mia mano che vorrebbe difenderli perfino dalla rugiada troppo fredda o dal raggio di sole troppo ardente, essi preferiscono quella che li strappa senza pietà e che li porta ad appassire... chi sa dove!... » (scena 5^a).

In realtà egli — accanto all'invidia per i giovani che si affacciano alla vita ed alla tristezza derivata dal fatto che egli sta invecchiando ed è privo di affetti — prova realmente amore per la fanciulla, anche se non ne è cosciente. Infatti quando un personaggio secondario, che si è accorto dello stato del suo animo, gli mormora: « Signor Vannelli..., siete sicuro... di non essere innamorato voi di quella fanciulla? », egli, dapprima sorpreso, riconosce però la realtà delle cose: « (*levandosi per una violenta scossa di tutti i nervi e spalancando gli occhi in un misto di sorpresa e di spavento*). Io! (*Poi acuisce il pensiero, impallidisce, abbassa la fronte e dice a don Ciro, con voce fioca e penosa:*) Don Ciro, voi siete stato crudele..., ma io vi sono riconoscente! » (scena 5^a). Richiamato così a se stesso, egli domina i suoi sentimenti e la sua tristezza, passa sopra al suo amore

impossibile e promette ai due giovani di favorire i loro progetti di matrimonio.

Il momento più interessante del dramma è quello in cui Vannelli prende coscienza del sentimento che lo tormenta. Un personaggio analizza lo stato dell'anima, o meglio del subcosciente, di un suo interlocutore e gli fa notare la vera natura di quello che questi prova solo confusamente. Abbiamo visto nel *Trionfo* Nora scrutare in modo analogo l'animo di Lucio e vedremo casi simili anche in drammi posteriori, soprattutto nel *Piccolo santo*, che sarà il vero e proprio dramma del « subcosciente » e sarà giustamente salutato come una novità. Appunto per questo è interessante notare che il Bracco non creò dal nulla questa forma di introspezione psicologica, ma che la venne maturando per molti anni, attraverso tentativi od accenni limitati, ma pur significativi.

Ricordo ancora che dalla prima parte di questo idillio il Bracco ricavò, alcuni anni più tardi, una novella, *L'articolo ottavo*, nel volume *Smorfie tristi*. In essa mancano le figure di Ferdinando, l'innamorato della ragazza, e di don Ciro; l'amore del direttore non è rivelato così apertamente come nell'ultima scena del lavoro teatrale, ma lo si intuisce pur sempre attraverso le sue reazioni alla notizia che la fanciulla — che nella novella si chiama Nanna — sta per lasciare la scuola, ed attraverso la tristezza che lo pervade e che è il motivo dominante della narrazione.

VI

DA "TRAGEDIE DELL'ANIMA,, A "SPERDUTI NEL BUIO,, (1899-1901)

In TRAGEDIE DELL'ANIMA è visibile in misura ben maggiore che nei precedenti lavori l'impegno di analisi psicologica, l'applicazione a rendere in tutte le sue gradazioni il tormento della protagonista, le sue sensazioni più riposte e quasi inconscie. *Tragedie dell'anima* fu rappresentato per la prima volta al teatro Paganini di Genova dalla Compagnia Di Lorenzo-Andò, la sera del 6 febbraio 1899.

La protagonista, Caterina, è una delle figure più intensamente drammatiche di tutto il teatro del Bracco. Pur essendo innamorata del marito, Ludovico Nemi (scrittore umanitario, sostenitore della necessità del perdono), ha ceduto, in un momento di aberrazione dei sensi e di stordimento, alle insidie di Francesco, un amico del marito, cinico e corrotto. Da questa unione nasce un bambino, che Ludovico crede suo. Caterina dapprima gli tace la verità, e l'amore che il marito ignaro mostra per il bambino non suo è per lei continua fonte di tormento.

Finalmente, non resistendo più ed anche sollecitata da lui, che ne aveva notato il turbamento ed aveva intuito qualche pena nascosta, lo mette a parte del segreto, senza però rivelargli il nome del seduttore. La reazione di Ludovico è terribile ed il suo primo impulso è di uccidere il bambino, nel quale vede il « frutto palese dell'obbrobrio », il « documento vivo della vergogna », della « nefandezza », la « personificazione della sciagura »; cede poi alle implorazioni di pietà della moglie, ma, dimenticando le idee di indulgenza, di cui nei suoi scritti si era fatto propugnatore, le pone un atroce dilemma: egli è pronto a perdonarla solo a patto che abbandoni il bambino: in caso contrario sarà lui a lasciarla per sempre. La scena 4^a dell'atto I, in cui è il colloquio tra Caterina e Ludovico, è drammatica, per quanto viziata da un dialogo troppo abbondante e privo di concisione. Le anime dei due personaggi sono messe a nudo con sapiente introspezione psicologica, soprattutto quella di Caterina,

con i suoi sentimenti talora contrastanti; le sue parole; come le sue reticenze, rendono l'intimo tormento, la volontà di rivelare tutto ed infine, di fronte al dilemma, la lotta tra l'amore per Ludovico e quello per il figlio; in un primo momento ella appare quasi pronta al sacrificio richiestole dal marito, ma l'istinto materno finisce per avere la meglio. Dopo qualche momento di silenzio, in cui « si guardano a lungo, intensamente, dubbiosamente, l'uno sperando ch'ella lo segua, l'altra sperando tuttora ch'egli non se ne vada », Ludovico si allontana.

Nel finale della scena il dialogo si è fatto un po' più conciso ed i sentimenti non sfociano soltanto nelle parole, ma si indovinano pure attraverso qualche momento silenzioso tesissimo. Le didascalie dell'autore acquistano un'importanza estrema nell'analisi degli stati d'animo dei personaggi; esse sono sempre nel Bracco, come del resto nell'Ibsen, accuratissime, ricche di abbondanti particolari, guida non solo all'attore, ma anche, e soprattutto, al lettore. Ecco, per esempio, la didascalia che rende le reazioni di Caterina alla proposta del marito di allontanarsi dal bimbo ed il momento in cui ella è sul punto di accettarla: *« Sente passare attraverso il suo animo tutte le parole di Ludovico, ne trema, ne dolora, ne ha raccapriccio, ne ha dolcezze profonde, e, a poco a poco, ne sarà presa, conquistata, e, senza che il suo cervello possa più funzionare, il suo cuore e i suoi nervi cederanno a lui completamente ».*

Alcuni critici, tra cui il Biondillo, hanno trovato illogica la confessione di Caterina al marito dopo tanto tempo e quando non vi era costretta da alcuna circostanza. Se aveva conservato il segreto fino ad allora, perché non avrebbe potuto perseverare nel suo silenzio? Dal colloquio con Ludovico risulta che da tempo avrebbe voluto dirgli la verità e che le era sempre mancato il coraggio. Alla confessione la inducono soprattutto le manifestazioni di affetto di Ludovico per il bambino, cui ella non può assistere senza sentire, in tutta la sua terribilità, la falsità della situazione, la menzogna su cui questa si regge. Ella è sospinta da un desiderio di sincerità, unito alla speranza che il marito apprezzi questa sincerità e le perdoni: « Io... t'ho detto tutto... — gli grida nella scena 4^a dell'atto I — con la speranza di risentirmi degna di te, con la speranza di offrirti la mia vita purificata, e, invece, ecco, ti perdo!... Ho tanto lottato, ho tanto patito e ho affrontato il sacrificio della confessione per aspirare al diritto di riessere la tua compagna..., per ridiventare sinceramente la moglie tua. Ah, se ti avessi amato meno, avrei risparmiato a te questo supplizio e a me la condanna di perderti così ».

Caterina può forse essere una figura al di sopra del comune, come tanti personaggi del Bracco, ma è intensamente umana: il suo amore che non ammette finzioni non è un sentimento astratto od illogico. Il suo anelito ad una sincerità incondizionata, che ponga fine all'ipocrisia ed al compro-

messo, che non sia solo esteriore, la inquadra nel teatro neo-idealistico e la apparenta agli eroi dell'Ibsen, alle loro aspirazioni alla Libertà ed alla Verità, le vere « colonne della società », che ogni uomo deve raggiungere nel proprio intimo prima ancora di realizzarle nel mondo. Anche Caterina aspira alla Verità nel suo cuore, all'onestà dell'anima, che solo con la confessione completa ella potrà raggiungere e che è molto più importante dell'onestà apparente, legale, di cui gode, pur essendo colpevole in realtà. Solo nella completa sincerità ella può trovare l'espiazione della colpa e la pace dell'anima. Misconoscendo dunque l'importanza della confessione di Caterina, si misconosce un alto assunto ideale del dramma. Fra i lavori dell'Ibsen si pensa in particolare all'*Anitra selvatica*, dove Gregorio Werle rivendica la sincerità come base di tutti i rapporti umani e denuncia il compromesso su cui si regge la famiglia di Erminio Ekdal; Gregorio però desidera che Erminio perdoni alla moglie e ricostruisca con lei un'esistenza basata sulla reciproca sincerità; la stessa cosa spera Caterina. Erminio Ekdal, invece, spirito mediocre, come Ludovico Nemi, è furibondo e parla di abbandonare la colpevole e la casa: quello appunto che fa Ludovico.

Secondo atto: sono trascorsi sei mesi dalla partenza di Ludovico. La vita corrotta condotta da Francesco ne aveva fatto un uomo finito fisicamente oltre che moralmente: la creatura messa al mondo da Caterina e da lui è destinata ineluttabilmente a subirne le conseguenze. Si sfiora qui il tema dell'ereditarietà, caro al naturalismo ed anche all'Ibsen. (Cfr., particolarmente, *Spettri*; un accenno vi è pure in un personaggio secondario di *Casa di bambola*, il dottor Rank).

Proprio mentre il piccino agonizza, giunge Francesco, che ha appreso le ragioni della lontananza di Ludovico ed ha capito di essere il padre del bimbo. In un drammatico colloquio con Caterina egli tenta di rivendicare i suoi diritti paterni. Ma ella gli ripete ancora una volta il disprezzo che prova per lui e per la sua bassezza morale, che contribuisce a sminuire il valore delle sue rivendicazioni (« Vuoi ch'io non difenda disperatamente mio figlio dalla prepotenza e, sia pure, dal diritto d'un mostro come te? »). Ella si arroga ogni diritto sul bambino in nome delle sue sofferenze, in nome anche della sincerità con la quale ha confessato la sua colpa ed ora la espia (Francesco invece continua a mantenere i suoi rapporti di amicizia con Ludovico ed a fargli credere di essere del tutto estraneo alla faccenda): « Ma per fortuna i figli nati all'ombra dell'infedeltà coniugale non appartengono che alla madre. Il fallo fu mio, non vostro, come miei sono stati i pericoli, miei gl'intimi dibattiti, mie le trepidanze, mie le tribolazioni fisiche e morali che soffiarono la vita in quel piccolo essere, e questi sono i fatti che costituiscono l'unico diritto vero, sicuro, intangibile! » (II, 5).

Caterina afferma qui un diritto intimo, ideale, anche se apparentemente le ragioni di Francesco possono sembrare valide; ai suoi occhi la

brutalità e l'egoismo privano quest'ultimo dei suoi diritti sul bambino. Ella precorre la protagonista di *Maternità*, Claudia di Montefranco, che si accusa di una colpa non commessa per annullare i diritti di un marito indegno sul nascituro, da lei considerato interamente ed unicamente suo. Caterina e Claudia sono le due figure più ibseniane del teatro del Bracco: indomabilmente ribelli all'egoismo maschile, si contrappongono a Teresa Baldi (*La piccola fonte*) ed a Giulia Artunni (*I fantasmi*), che soffrono in silenzio e con rassegnazione.

Mentre Francesco è intento a cercare nella scrivania di Ludovico delle carte che questi lo aveva pregato di recargli, avviene il colpo di scena: la morte del bambino. Efficace è la pittura dello stato d'animo di Caterina e Francesco; la loro avversione di poc'anzi si dilegua nel dolore, che è disperato in Caterina, contenuto dall'abituale cinismo, ma pur profondo, in Francesco. Partito quest'ultimo, Caterina è presa dal terrore di dovere alla morte del bambino un'eventuale riconciliazione con Ludovico e quindi la felicità: implora Dio di tenere sempre vivo in lei il dolore che prova ora. È un'anticipazione del motivo dominante dell'ultima scena del dramma.

Il terzo atto si svolge nella campagna dove si è ritirato Ludovico. Assisi dapprima ad un colloquio tra Ludovico ed Elena, una bella vicina, vagamente innamorata di lui, ma per la quale egli non riesce a provare più di una semplice amicizia. A prima vista la scena sembra un inutile diversivo dall'azione principale del dramma, ma ha anch'essa la sua funzione. Ludovico si attarda, in maniera prolissa, ad analizzare il suo stato d'animo e la sua situazione. Riconosce che avrebbe dovuto perdonare alla moglie, ma ammette di non essere riuscito ad imporselo; d'altra parte, dicendosi incapace di innamorarsi di Elena o di qualunque altra donna, ammette implicitamente di essere ancora attaccato a Caterina: ciò rende più plausibile la riconciliazione finale. Elena giudica « abbominevole » il risentimento di Ludovico verso il bambino e trova che egli dovrebbe perdonare alla moglie: « La mia non è una difesa — ella dice — è l'espressione d'un istinto di donna ». Questa figura secondaria ed estranea alla vicenda serve dunque a sottolineare maggiormente il significato « femminista » del dramma.

Appare frattanto Caterina, che annuncia al marito la morte del bambino. Per quanto Ludovico l'accolga con affetto, pesa sempre su di lei il fantasma del figlio morto, la certezza di dovere alla sua scomparsa la felicità. L'ultima scena (III, 3), in cui avviene la riconciliazione, è una delle più potenti di tutto il lavoro. Il dialogo è serrato, fatto di battute rapide, essenziali; la retorica che talvolta vizia altre scene è quasi scomparsa. Il conflitto tra i diritti della vita, impersonati da Ludovico, e quelli della morte, impersonati dal fantasma del bambino, strazia il cuore di

Caterina, che alternativamente è attratta dagli uni e dagli altri: «Ho paura del dubbio terribile di avere *aspettata* nel fondo oscuro dell'anima mia, senza rendermene conto, la morte del mio piccino, per correre a gettarmi tra le tue braccia... È atroce, è atroce ».

Ma la volontà di vivere, l'amore per Ludovico sono più forti: e Caterina, la ribelle, a differenza di tante eroine ibseniane, a differenza anche di Claudia (*Maternità*), si abbandona: «Io mi sono ribellata alla menzogna, io ho sofferto paziente il tuo abbandono, io mi sono affaticata a cercare, a cercare nella mia coscienza, a dilaniarla con una crudeltà che violentava l'istinto umano; ed è giunta un'ora in cui non ho più l'energia di lottare! ». Sull'avvenuta riconciliazione cala il sipario.

Ho esaminato la trama e i momenti culminanti con una certa minuziosità perché risultassero quelli che sono pregi e difetti del dramma. Le qualità sono anzitutto da ricercarsi nella sapiente analisi dell'anima dei personaggi ed in particolar modo della protagonista e nell'atmosfera di drammaticità intensa nella quale tutto il lavoro è immerso e che è particolarmente evidente nelle scene finali del I e III atto; la situazione in cui si trova Caterina, dilaniata dalle due passioni assolutamente inconciliabili, determina nella scena 4^a dell'atto I un'atmosfera di catastrofe fatale. Nella scena 3^a del III atto la crudeltà del destino appare in forma meno violenta, ma a ben guardare più atroce, nel dubbio che ossessiona Caterina e le avvelena qualsiasi illusione di felicità. Questo sentimento dell'ineluttabile costituisce il nucleo poetico del dramma e ne fa, a mio avviso, uno dei capolavori del Bracco.

Abbiamo avuto occasione di rilevare che la protagonista talvolta si rifà ad un diritto morale ed ideale superiore al diritto comune ed alla convenzione. Questo avviene soprattutto di fronte a Francesco, che ella ritiene indegno della paternità da lui reclamata. Considera dunque il figlio come appartenente a lei sola, perché sola ha sofferto per lui; difende i suoi diritti materni tanto contro la bassezza di Francesco quanto contro l'ira di Ludovico. Il Bracco l'ha creata moralmente superiore, nonostante la colpa, ai due uomini, non solo al cinico, vizioso Francesco, ma anche a Ludovico, che, per quanto umanitario in teoria, non sa trovare la grandezza del perdono e pretende dalla moglie il sacrificio del bambino sull'altare del suo egoismo. È appunto all'egoismo maschile che Caterina si ribella, così come si ribellerà Claudia in *Maternità*.

Il difetto più notevole (vi ho del resto già accennato) riguarda, come spesso nel Bracco, una questione di stile: qua e là il discorso dei personaggi è un po' troppo abbondante, sì da degenerare nella retorica; anche in una scena come la 4^a dell'atto I, che è una delle più vigorose drammaticamente, non sempre si raggiunge quella concisione che in una situazione talmente tesa riuscirebbe più appropriata. Ludovico soprattutto

diluisce i suoi sentimenti in declamazioni, che spesso ripetono più volte lo stesso concetto; l'armonia dell'insieme ne viene turbata.

Da un punto di vista strettamente logico, non sembra abbastanza motivato il fatto che Caterina abbia ceduto a Francesco, pur disprezzandolo ed amando il marito. Sarà opportuno ricordare le parole con cui ella cerca di spiegare il fatto a Ludovico: « Ci deve essere nelle donne come me una strana sensibilità che dorme nel pudore, nell'onestà, nell'orgoglio... Il suo risveglio è imprevedibile... ed è l'opera di chi meno pare ne abbia il potere. Oh, la fragile creatura trascinata dal turbine! Non è un perversimento il suo, né un'esaltazione, non è soltanto la soppressione repentina della coscienza, è la tirannia occulta, ma imperiosa, d'una grande forza che agisce in una grande debolezza. Si cede! Si precipita! Si precipita! (*Con terrore e avvilito*). E la perdizione è completa! Quando il turbine è passato, quando rinviene la coscienza, qualunque sforzo si faccia con la mente, non si riesce a distinguere il punto di partenza... Si è percorsa in un momento solo una strada abietta che sembra lunga lunga lunga e di cui si vede la fine e non si scorge più il principio » (I, 4).

Quel rifarsi ad una sensibilità inconscia, nascosta, indefinibile, diversa dalla sensibilità apparente, quella « tirannia, occulta, ma imperiosa, d'una grande forza che agisce in una grande debolezza » ci trasportano sul piano del subcosciente, sul piano degli istinti più riposti e meno spiegabili che pervadono talvolta la creatura umana. Al subcosciente ci rimanda pure la paura di Caterina « di aver aspettata nel fondo oscuro dell'anima » (III, 3) la morte del suo bambino, senza rendersene conto: sentimento inconscio che ripugna alla natura di chi lo prova (così come a Caterina è ripugnante l'attrazione verso Francesco), ma che nondimeno può essere celato nei meandri della psiche della protagonista. Negli ultimi drammi del Bracco lo studio del subcosciente sarà motivo centrale, ma già abbiamo avuto occasione di rilevare come in altri lavori precedenti esso faccia la sua comparsa (*Il trionfo* e *Fiori d'arancio*). Qui ci troviamo al cospetto di un ulteriore passo avanti in questa direzione: non si tratta più di un semplice sentimento inconscio, che tutt'al più causa a chi lo prova un tormento della cui esatta natura egli non riesce a rendersi conto, bensì di un misterioso istinto, inspiegabile, illogico, che spinge un personaggio a compiere un'azione che determinerà tutto lo svolgimento del dramma. Per quanto questo motivo in *Tragedie dell'anima* venga più accentuato che approfondito, è necessario rilevarne l'esistenza, e mi pare che i critici (eccezion fatta per Baldo Curato che ne parla fuggevolmente) non lo abbiano sufficientemente sottolineato.

La malia esercitata per qualche istante da Francesco su Caterina ricorda da lontano il fascino dello Straniero su Ellida, nella *Donna del mare* ibseniana. Si tratta di sentimenti di diversa natura (quello di Ellida

è più costante e più definito, in quanto si ricollega ai suoi sogni giovanili ed è soprattutto desiderio di evasione e di libertà, amore per il mare, simbolo di questa libertà e di questa evasione), ma entrambi hanno la loro radice nei recessi più oscuri della psiche, nel regno degli impulsi meno spiegabili. Ed anche Ellida vorrebbe in certi momenti sottrarsi a questa forza misteriosa, di cui ha paura, ma che è più forte di lei, e vi riesce solamente quando il marito le permette di scegliere in piena libertà e responsabilità; si placa così in lei quel desiderio di evasione che appunto alimentava l'invincibile attrazione verso lo Straniero e decide *liberamente* di restare accanto al marito. A parte questa analogia *Tragedie dell'anima* e *La donna del mare* sono due drammi diversissimi, ma comunque è utile ricordare che anche all'Ibsen non erano state estranee ricerche nelle zone più oscure della personalità umana.

Il problema della personalità, la molteplicità scissa e discorde della coscienza individuale, ispireranno molto teatro del Novecento; anche in altri drammi del Bracco, segnatamente nel *Piccolo santo*, acquisteranno, come vedremo, un rilievo notevole. Che già in *Tragedie dell'anima*, che è del 1899, si accenni, sia pure di sfuggita, ad un motivo destinato poi ad avere tanta parte nelle creazioni dei drammaturghi posteriori, è un fatto estremamente importante; il Bracco precorre non solo il suo *Piccolo santo*, ma altresì le conquiste di chi verrà dopo di lui. Trattando del *Piccolo santo* ritorneremo più diffusamente sull'argomento.

A *Tragedie dell'anima*, che, nel suo complesso, è da situare abbastanza in alto nella scala dei valori dei drammi del Bracco, segue cronologicamente IL DIRITTO DI VIVERE, il lavoro più scopertamente sociologico del nostro drammaturgo, e, a concorde giudizio dei critici, anche uno dei suoi più deboli. Fu rappresentato per la prima volta da Ermete Zacconi ed Emma Gramatica al teatro Fenice di Trieste il 18 maggio 1900, riportandovi un successo che il critico drammatico del « Piccolo » di Trieste (19 maggio 1900) definiva soprattutto di simpatia per l'autore, che si era ormai imposto da anni quale uno dei migliori drammaturghi del tempo. Lo stesso critico però rilevava immediatamente le pecche più gravi del lavoro.

Questa la trama ed il concetto ideatore del dramma: Antonio Altieri, operaio napoletano non sprovvisto di ingegno, dopo essere stato per qualche tempo alle dipendenze altrui, riesce, grazie all'invenzione di una macchina (che non ci viene minimamente descritta: ignoriamo perfino a quale scopo serva), a fondare per conto suo una fabbrica, nella quale cerca di realizzare i suoi ideali piuttosto socialisteggianti: la fabbrica, infatti, non è di proprietà sua, ma è, come egli la definisce, una « cooperativa » appartenente in comune agli operai. Senonché l'Altieri ed i suoi amici non

resistono alla concorrenza di Guido Salvati, loro antico padrone, il quale, rilevando i diritti dei creditori della cooperativa, riesce a farla fallire e ad entrare in possesso della macchina. Gli operai sono in tal modo costretti a ritornare alle sue dipendenze, salvo l'Altieri, da lui scacciato e fatto passare agli occhi di tutti per un ciarlatano ed un sedizioso. Questi, trovatosi con la famiglia in condizioni finanziarie disperate, e ritenendosi d'altra parte derubato della macchina che era il frutto delle sue ricerche, si appropria di 60.000 lire appartenenti al rivale, con le quali provvede a far espatriare il padre, la moglie ed il figlio. Tormentato però dal dubbio che altri possa venir accusato e condannato in sua vece, ritorna a Napoli: cerca e ritrova in una bettola i suoi antichi compagni di lavoro e si proclama pubblicamente autore del furto. Poi, mentre la polizia sta per arrestarlo, non sopportando l'idea di un processo, si uccide. Gli pare con il suo furto di aver affermato il suo « diritto di vivere », di aver ripreso una parte di quello che era veramente suo: eccolo proclamare, non senza enfasi, quello che, anche se non sancito dalla legge e dalla morale comune, gli sembra un diritto sacrosanto: « Ho sottratto sessantamila lire dalla cassaforte di colui che, protetto dal Codice, aveva eliminato la mia persona come quella d'un intruso, s'era impossessato del prodotto più vivo della mia mente e aveva sottratto a me tutto quanto m'era sembrato non potersi mai scindere dalla mia vita, dall'anima mia. Ma ditemi, dunque, perdio, ditemelo, ditemelo se avete un avanzo di coscienza umana: chi di noi due, chi di noi due è il ladro? » (III, 4).

A parte la discutibilità della tesi da lui propugnata, è da notare che egli, in sostanza, è un idealista, un utopista anzi, che si illude di creare un mondo ed una morale diversi: il Levi lo ha paragonato a Lucio Saffi del *Trionfo*, la cui utopia riguarda un amore spirituale, più alto dell'amore comune: entrambi vedono i loro principi infrangersi contro la realtà della vita. Entrambi, nella loro ribellione alla convenzione, nel loro propugnare un'idea diversa, fanno pensare ai personaggi dell'Ibsen. Gian Gabriele Borkman crede, in omaggio all'ideale perseguito, di poter compiere un'azione comunemente giudicata disonesta; ma la sua coerenza fino all'ultimo, la sua solitudine sdegnosa, gli danno una potenza di rilievo che il protagonista del *Diritto di vivere* non ha. Anche Lucio Saffi ed Antonio Altieri, come molti eroi ibseniani, sono degli sconfitti, si vedono posti al di fuori o contro la società, a causa delle loro idee, così come avviene per il dottor Stockmann, protagonista del *Nemico del popolo* dell'Ibsen.

Ma, al di là del paragone con *Il trionfo*, *Il diritto di vivere* ricorda molte altre opere del Bracco, in cui un'ispirazione ideale è troncata dalla forza delle circostanze o dalla incomprendimento altrui: si tratta di *Una donna*, di *Sperduti nel buio* (di cui discorreremo tra breve), di *Don Pietro Caruso*, opere i cui personaggi, specie quelli femminili, sono sospinti da

un anelito verso l'alto, che però non riescono a tradurre nella pratica della vita quotidiana. Mi valgo delle parole dell'Altomare, che nel suo accurato e perspicace saggio sul Bracco ha sottolineato la parentela che unisce queste figure: « per Clelia era il velo che stendevasi sul passato; per Paolina era la redenzione da un'esistenza abietta, la quale minacciava di sboccare nell'abiura della personalità propria e nello sfacelo totale della coscienza e della mente; per Margherita e per Nora era il giorno nuovo che doveva schiudersi con un'aurora diversa dalla solita, per impulso di necessità e idealità giovanili ». L'exasperante incomprendimento degli uomini le costringe a patteggiare con essi e con la propria coscienza. « In tal modo — conclude l'Altomare — in questo gruppo di opere si assiste alla rinunzia dolorosa alla buona morale di anime sature di bene » (*Il teatro di R. Bracco nella drammatica contemporanea*, Molfetta 1930, pag. 78).

La conclusione quindi è pessimista, nel *Diritto di vivere*, come in moltissimi altri lavori del Bracco. Tralasciando l'idea — molto discutibile — che al furto si possa rispondere con il furto, resta la constatazione amara dell'Altieri che nell'attuale organismo sociale egli possa essere stato derubato legalmente delle sue idee e delle sue realizzazioni.

Artisticamente è un lavoro mancato. Vi sono molte incongruenze ed oscurità. A parte il fatto che — come scrisse il Forster sul « Mattino » del 31 ottobre 1900 all'indomani di una rappresentazione del dramma al Mercadante di Napoli — il suicidio è un ben strano modo di affermare il diritto di vivere, è stato rilevato dai critici che nulla di preciso sappiamo intorno alla macchina, che è pure determinante per tutta l'azione, e pochissimo ci vien detto intorno allo scioglimento della cooperativa: per di più quel poco che ci viene narrato, non è direttamente messo in scena, come non appare sulla scena la figura del rivale dell'Altieri: sulla concorrenza da lui fatta allo stabilimento dell'Altieri apprendiamo solo qualcosa dai vaghi accenni del protagonista, che, per di più, come parte in causa, è portato a vedere le cose dal suo punto di vista; non si può cioè stabilire con certezza se si tratta realmente di concorrenza sleale o no: pure, è una cosa che ha la sua importanza per la valutazione del gesto dell'Altieri. Anche il Forster ha rilevato come il Salviati, vilipeso da tutti, non abbia mai l'occasione di difendersi e proclamare il suo diritto di vivere. Per questo ha ragione il Flori (*Cronache letterarie*, Milano 1907, pagg. 78-80), quando rileva che il concetto utopistico appare troppo vasto perché possa riprodursi in un ambiente e fra personaggi moventisi nella stretta cerchia del palcoscenico: troppi elementi ci sfuggono, perché possiamo giudicare le aspirazioni del protagonista.

Troppe cose sono solo raccontate e non rappresentate e, per di più, fanno spesso capolino la retorica e l'enfasi, specie in quelle scene da cui

scaturiscono le idee animatrici del lavoro. Il linguaggio dell'Altieri, soprattutto, è poco naturale ed è di un'eloquenza non appropriata al personaggio ed alla sua condizione. Ecco come egli si rivolge agli operai festanti per la buona riuscita della sua invenzione: « Resti dentro di noi, oggi, la festa che ci esalta. Non clamori e non baldorie. Sia frugale come al solito, oggi, il nostro desco; ma più dolce e più sorridente sia il riposo, ma più saldo il proposito di arrivare, ma più libero il pensiero, più alta la fronte, e gli occhi al Sole: al Sole che offre a tutta quanta la natura il sacro beneficio della vita! » (I, 3). L'Altieri morendo chiede ad un suo operaio infedele perdono di avergli un giorno insegnato ad essere onesto: una frase che ha valore come constatazione amara che l'onestà può essere inutile, anzi dannosa, ma che sa un po' di posa, come rileva il Flori.

L'atto II, in cui sono rappresentate le preoccupazioni dei famigliari dell'Altieri, denuncia qualche lungaggine: soprattutto la scena di addio del protagonista ai suoi ha un andamento un po' melodrammatico. La figura di Maddalena, prima amante e poi moglie dell'Altieri è sbiadita e convenzionale. Ella era stata da lui amata quattro anni prima dell'inizio del dramma, poi essi si erano separati: ora, improvvisamente, ella ricompare mentre egli sta sperimentando la macchina inventata; avviene una riconciliazione molto rapida e l'Altieri decide di sposarla; i critici non hanno mancato di rilevare una certa incongruenza in questo ritrovarsi ed in questa riconciliazione repentina, dopo quattro anni di assopimento e di reciproca dimenticanza. Anche piuttosto strana appare la condotta di Maddalena, che si era allontanata dall'amante non appena si era accorta di essere madre e che, per quattro anni, gli aveva tenuta nascosta l'esistenza del loro figlio. Le parole che ella pronuncia: « Mi sentivo interamente responsabile io della maternità e m'illudevo che, un giorno, sarei bastata a me stessa e a mio figlio » (I, 1), fanno pensare a Caterina (*Tragedie dell'anima*) ed a Claudia (*Maternità*), che, esse pure, si considerano le sole ad avere diritti sulla loro creatura, escludendone il padre; ma Maddalena non è sorretta dagli stessi motivi ideali ed è figura di ben minore rilievo drammatico e statura poetica.

Nel complesso, le idee del lavoro sono espresse sovente con luoghi comuni piuttosto banali e le pretese di livellamento sociale fanno troppo di retorica utopistica. Il Bracco stesso, con il suo squisito senso critico, dovette accorgersi dei limiti del dramma, tanto che molti anni dopo lo definì così in una lettera del 31 ottobre 1930, indirizzata al direttore di una rivista e citata dal Cristaldi (pag. 125): « L'alquanto demagogico *Diritto di vivere* (roba che è oggi assai brutta, ma che allora pareva abbastanza interessante... e nuova) ».

L'ambiente è reso con cura ed anche con una certa efficacia, soprattutto nel terzo atto, che si svolge in un bettola di un quartiere popolare

napoletano. Si tratta di precisione esteriore, non di uno studio profondo dell'anima della folla che è posta in scena; è piuttosto pittura accurata che non resa di una particolare atmosfera. Siamo lontani dai *Tessitori* dello Hauptmann, spesso accostati al *Diritto di vivere* per i problemi sociali di cui entrambi i lavori si fanno portavoce. Lo Hauptmann è riuscito a fare veramente della folla la protagonista del suo dramma. Il Bracco non lo ha nemmeno tentato; la sua attenzione si rivolge piuttosto al caso singolo, alla personalità che si eleva sulla massa ed al problema morale che l'individuo si pone. Quindi la somiglianza tra *Il diritto di vivere* ed *I tessitori* è più apparente che reale, poiché i due artisti guardano persone e cose con occhio ben differente.

I quadri d'ambiente napoletano, così frequenti nel nostro autore (anche in *Una donna*, in *Sperduti nel buio*, in *Don Pietro Caruso*, in *Notte di neve*, ne *L'ucchie cunzacrato*), si reggono non sulla pittura di un'atmosfera generica o di una massa presa come complesso, ma piuttosto su singoli personaggi, non solo protagonisti, ma altresì figure secondarie; talvolta appaiono in scena solo per pochi istanti, ma l'autore riesce a schizzarli rapidamente con qualche battuta efficace, sicché essi, a loro volta, concorrono a definire un ambiente. Nel *Diritto di vivere* vi sono alcune di queste figure degne di essere ricordate, come Martino, un operaio che non rifugge da traffici loschi o da uffici abietti (da quello di mezzano a quello di spia) e che, a chi gli fa osservazioni in nome di una qualche morale, risponde adducendo la necessità di nutrire i suoi cinque figli, cioè il suo « diritto di vivere » e per ciò stesso la necessità di far tacere la voce della coscienza. In nome dello stesso « diritto di vivere », si è ribellato il protagonista del dramma ed in nome di esso agisce Nannina, una donna che appare fugacemente in scena nel III atto e che pronuncia solo alcune frasi; non avendo voluto sopprimere il suo bambino, ella si trova nella necessità di esporre la sua bellezza per le strade: quando un giovane, innamoratosene, cerca di farle cambiare vita, lasciandole capire che, dopo un anno di buona condotta da parte di lei, sarebbe disposto perfino a sposarla, ella è costretta a rifiutare tristemente: « E per quest'anno? Come vivrei? Lasciami stare!... » (III, 3). Su questo personaggio il Bracco è ritornato in un articolo, *La donna napoletana* (in *Nel mondo della donna*, pagg. 91-140 e in *Tra gli uomini e le cose*, pagg. 313-29), dove egli scrive: « Non ho inventato nulla abbozzando la figura di Nannina in quel quadro in cui ogni personaggio, avendo il diritto di vivere, è costretto a transigere con la propria coscienza ».

Il realismo d'ambiente dei drammi napoletani del Bracco è fatto così: sono spunti singoli, battute significative, figure più o meno abbozzate, ma sicuramente individuate e tratte dal vero, che concorrono a dipingere l'ambiente; la massa nel suo complesso non è mai la protagonista. Sulle

qualità ed i limiti del colore locale nei drammi napoletani del Bracco, si è diffuso, con particolare cognizione di causa, Aniello Costagliola; mi permetto di riferire i punti più notevoli delle sue argomentazioni. Dopo aver sottolineato che Antonio Altieri è troppo modernizzante e ragionatore per essere meridionale, il Costagliola conclude: « Bracco sottopone troppo la semplicità del popolo alla tortura dell'indagine psicologica; la sua attitudine a scandagliare e a svelare i più complicati misteri dell'anima contrasta essenzialmente con quella schiettezza quasi ingenua, quasi umile e tutta cuore, che è come il connotato caratteristico della gente napoletana » (pag. 587). Anche nei versi napoletani del Bracco, il Costagliola ritrova idee e sentimenti un po' raffinati e complessi, che rivelano l'origine non popolana del poeta ed un certo distacco con cui egli ha guardato le cose. Nella canzonetta *Durmenno* un innamorato manifesta il suo dubbio geloso con un'indagine che ricorda Raimondo Artunni nei *Fantasmì*; già qui si rivela in embrione il complicato osservatore di anime.

Il giudizio del Costagliola, profondo conoscitore di Napoli e dei drammi del Bracco, va tenuto in particolare conto; cito ancora qualche passo: « Non abbastanza napoletano: ho detto e ripeto. Ma napoletano, fuori dubbio: napoletano nella illustrazione di non poche figure e nella ricostruzione di alcuni ambienti. Il protagonista esce dalla cornice, le figure secondarie son quasi sempre decorosamente a posto nel quadro. Se Bracco, cerebralmente, tormentasse meno i suoi personaggi, egli potrebbe e saprebbe darci l'opera napoletana autentica... Ma Bracco non accoglierà il mio voto, poiché altre e più elevate e complesse sono le ragioni dell'arte sua, per poter essere costrette in così brevi e sereni confini » (pag. 588).

Il Costagliola giudicava con esattezza e, per quel che riguarda la produzione posteriore (il suo saggio è del 1908), fu buon profeta: effettivamente nel Bracco la preoccupazione di esprimere ideali e di analizzare anime supera l'interesse, per altro vivo, per la pittura d'ambiente. Ed i maggiori drammi di pensiero, dove le anime sono messe a nudo, non sono ovviamente legati ad alcun ambiente particolare. Anche se i personaggi risentono del temperamento e della mentalità dell'autore e quindi molti di essi hanno un modo di sentire che li avvicina indubbiamente a Napoli, i motivi profondamente umani che li animano conferiscono loro valore universale. In alcuni di tali lavori, del resto (cfr. *Tragedie dell'anima, I pazzi, I fantasmi, Nellina*), l'autore non si è neppure preoccupato di localizzare con precisione l'azione. Il Bracco non voleva essere accusato di regionalismo e pretendeva che la sua arte fosse giudicata in base alla sua « essenza umana ». Significativa a questo proposito è una sua lettera aperta ad Ugo Ojetti (*Lettera abbastanza aperta al mio carissimo amico Ugo Ojetti*, « La Stampa », 30 dicembre 1904, poi in: *Tra le Arti e gli Artisti*, pagg. 161-67), di cui riporto un ampio brano:

« I vari reparti dell'umanità, ripeto irresistibilmente un mio vecchio motivo, cominciano oramai a somigliarsi molto più che a prima vista non pare... Che un dramma di anime immaginato all'ombra del Duomo di Milano, *abbia sempre e per forza debba avere* dei caratteri locali così spiccati da distinguersi da un medesimo dramma di anime concepito o vissuto quaggiù tra Posillipo e Porta Capuana, è uno strano convincimento che mi ricorda la meraviglia con cui certi parigini dicevano di non aver trovato in alcune mie commedie né il colpo di coltello, né la camorra, né pulcinella, né i maccheroni presi e mangiati con le mani. Il fatto è che se, a dispetto dell'etnografia, vanno sparendo sinanche le differenze di costumi e di temperamenti per l'opera livellatrice dell'evoluzione sociale, per il continuo flusso e riflusso delle idee, per la urgente soppressione dello spazio e del tempo, è naturale che l'arte del teatro — che è quella forse più connessa alla vita — tenda a una specie di unificazione la quale è veramente il moderno carattere predominante e vittorioso. Alcuni particolari, diciamo così, esteriori possono ancora dar parvenze diverse e indicare lontananze di luoghi e di cose; ma l'essenza dell'arte non può derivarne variazioni profonde, perché queste variazioni non si riscontrano nell'essenza stessa dell'umanità ».

Effettivamente i successi riportati dai drammi del Bracco in paesi nordici e latini, slavi e germanici, in Europa ed in America, gli hanno dato ragione. Nello stesso articolo egli ricorda come Edoardo Scarpetta avesse adattato al suo repertorio napoletano le commedie più parigine e Giovanni Grasso avesse recitato nel suo teatro siciliano quella *Figlia di Jorio*, con cui il D'Annunzio aveva voluto consacrare il suo sentimento filiale per il natio Abruzzo. Sull'argomento il Bracco si era già soffermato nella « Tribuna » del 17 luglio 1901¹; ribadiva che anche il definire con caratteri locali l'ambiente in cui un dramma si svolge non impedisce che esso possa avere carattere nazionale ed anche universale (cita a questo proposito il frequente uso dello slesiano nello Hauptmann):

« Nell'arte in genere e in quella del teatro in ispecie, ciò che conta è l'essenza umana. Si può credere opportuno *localizzare* idee, ambienti, personaggi per ottenere una maggiore evidenza di verità. E si può credere opportuno di generalizzare idee, ambienti, personaggi per rendere più largo il proprio pensiero, più alta la propria visione. Ma l'essenza umana è sempre l'elemento precipuo che l'artista cerca vicino a lui o lontano da lui; e il risultato di questa ricerca costituisce il valore intrinseco dell'opera d'arte ».

¹ *La solita resurrezione*, a E. Checchi, risposta ad un articolo di questi nella « Nuova Antologia » (1° luglio 1901, pagg. 105-116), *Il teatro italiano negli ultimi cinquant'anni*.

Dopo questa parentesi riprendiamo l'esame della produzione teatrale del Bracco con UNO DEGLI ONESTI, una commedia in un atto, che, nella situazione quasi paradossale, svela un intento di satira. Fu rappresentata per la prima volta da Ermete Novelli il 22 ottobre 1900 al San-nazzaro di Napoli (insieme col *Burbero benefico* del Goldoni). Il giudizio del critico drammatico del « Mattino », Riccardo Forster, fu piuttosto negativo: biasimava l'assenza completa di ogni psicologia ed il tono, che trovava non conveniente alla satira e troppo forzatamente comico e ridanciano. Riconosceva però che, anche nell'errore, il Bracco manteneva i caratteri personali del suo ingegno e della sua perizia teatrale.

Vi è prospettato il caso di una donna (Manina), che decide di separarsi dal marito (Federico) per darsi interamente all'amante (Alberto): innamorata di Alberto, non sopporta più di dover dividere il suo affetto tra questi ed il marito, per il quale non riesce più a provare nulla. Senonché è proprio l'amante ad opporsi alla sua idea: in primo luogo, come egli dichiara pomposamente, tiene a tutto quello che può avere l'apparenza della correttezza: posa a perfetto uomo onesto, che nutre affetto per la propria moglie e vuole che altrettanto faccia l'amante con il proprio marito, tanto più che egli si professa amico sincero di Federico e, pur tradendolo, si mostra preoccupato della sua felicità. Inoltre gli pare che il marito di Manina lo garantisca contro l'eventuale presenza di altri rivali. Egli batte continuamente sull'argomento dell'onestà e sciorina una serie di affermazioni paradossali: « Un'amante che ha un marito è la sola amante sulla cui onestà si possa contare... Tuo marito è il tuo custode... Quando mai si è gelosi di un marito? Anzi, un marito è una sentinella preziosa ».

Mai egli vorrebbe adattarsi ad avere per amante una donna il cui tenore di vita non sia dei più corretti agli occhi di tutti e che sia pregiudicata a causa di una separazione dal marito: « Sono un uomo onesto! Mi piace vivere in un ambiente onesto. E la prima cosa che esigo dalla donna è l'onestà ». Anche verso sua moglie egli vuole essere perfetto: « Un individuo fornito di senso morale non deve permettere che ci sia del rancore tra la propria amante e la propria moglie. Io ti ho amata e ti amo, ma tengo ad essere anch'io un marito esemplare come è il tuo ». Dopo aver tentato inutilmente di convincere Manina ad uniformarsi alle sue idee ricorre alle minacce e la avverte che la lascerà se si separa dal marito. Posta di fronte a questa alternativa, Manina a malincuore si rassegna e si riconcilia con Federico.

È evidente l'ironia dell'autore, che vuole colpire tanto le pretese di apparente onestà sotto le quali si cela la corruzione, quanto l'egoismo

maschile: di fronte ad Alberto, Manina, pur colpevole, appare sincera nella sua passione: gli strali dell'autore la risparmiano ed anzi ella appare vittima del cinismo di Alberto: « Non c'è — ella esclama — niente di più goffo e di più bestiale! Una povera donna, al giorno d'oggi, non è più padrona di amare un uomo solo! Deve subire per forza l'amico di lui. Se vuole avere un marito, deve avere un amante. Se vuole avere un amante, deve avere un marito ».

Al di là dell'apparente umorismo, vi è nella denuncia dell'ipocrisia di Alberto un'amarezza acre che ricollega *Uno degli onesti* ai primi atti unici del Bracco (ricordiamo *Non fare ad altri...* e *Lui, lei, lui*) e, al di là di essi, al verismo crudo di un Praga e di un Becque, denunciatori spietati della corruzione celantesi sotto le apparenze più irreprensibili. In particolare penso alle protagoniste della *Moglie ideale* e della *Parisienne*: Giulia Campiani e Clotilde du Mesnil, la cui situazione è simile a quella di Alberto in *Uno degli onesti*. Esse tradiscono il marito, ma gli sono al tempo stesso sinceramente attaccate e si preoccupano della sua felicità, del suo successo, del suo benessere. Così parla un personaggio secondario della *Moglie ideale* a Giulia: « Voi avevate un amante, e ciò malgrado vostro marito era il più felice degli uomini... e per merito vostro! ». Anche Alberto vuole improntare alla stessa morale i suoi rapporti con la moglie, che egli tradisce, ma la cui felicità gli importa moltissimo. Egli vuol essere un « marito esemplare »; l'espressione è due volte usata da lui stesso ed è molto simile alla definizione di « moglie ideale » che il Praga applica a Giulia Campiani. Quando Alberto dice che una donna è onesta finché si limita a tradire il marito senza tradire l'amante, noi pensiamo alle parole con cui nella *Parisienne*, Lafont dice a Clotilde, sua amante, che solo restandogli fedele ella potrà conservare il suo decoro, quasi considerando il tradimento ai danni del marito un'azione onesta.

Affinità di temi e di situazioni col teatro verista: ma lo stile in *Uno degli onesti* è ben lontano dal dialogo scarnificato del Becque; come tutti i lavori del Bracco, anche questa commedia è brillante, agile, ricca di battute umoristiche, ha un andamento svelto, pieno di brio, che quasi sfiora la farsa (come in quel momento della scena 6^a, in cui Manina, Alberto e Federico parlano contemporaneamente, gridando e coprendo vicendevolmente quello che dicono).

Audacissimi nella struttura sono i tre atti che Roberto Bracco diede al teatro nell'anno seguente, 1901. SPERDUTI NEL BUIO andò in scena la prima volta al teatro Verdi di Trieste il 14 novembre di quell'anno, con la Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi. Si tratta apparentemente di due drammi indipendenti, che si svolgono in ambienti e fra personaggi

interamente diversi, senza il minimo legame materiale, ma che sono uniti da profondo significato ideale comune. Nel primo e nel terzo atto l'azione si svolge fra la miseria e la mala vita dei bassi fondi napoletani ed ha per protagonisti due trovatelli, Paolina e Nunzio, che ignorano essi stessi la loro precisa origine; il secondo atto, invece, ci trasporta nell'abitazione del duca di Vallenza. Il procedimento è audace, ma felicemente riuscito: il Bracco ha fatto ricorso a tutta la sua abilità di pittore di ambienti ed ha saputo intonare perfettamente il carattere, la psicologia e perfino la lingua di ciascun personaggio al mondo in cui esso si muove. La novità della cosa sorprese gli spettatori della prima rappresentazione, che, pur tributando al lavoro applausi convinti, manifestarono qualche dubbio sul II atto, non gustato come avrebbe meritato. Da rilevare ancora che in quell'occasione Irma Gramatica interpretò due parti, quella di Paolina nel I e nel III atto e quella di Livia Blanchardt nel II.

Il I atto si svolge in una bettola di infimo ordine. Il Bracco ha reso l'ambiente con molta cura, sia precisando nelle didascalie lunghissime i minimi particolari relativi alla messa in scena ed all'aspetto esteriore dei personaggi, sia attraverso alcuni tipi schizzati con sicurezza in poche battute: più individuato degli altri è Franz Cardillo, il proprietario, col suo linguaggio goffo e pomposo a sproposito. Queste prime scene hanno fatto pensare all'*Albergo dei poveri* del Gor'kij. Baldo Curato ha notato però che mentre il Gor'kij rende pienamente il senso dell'atmosfera, coglie i lineamenti psicologici di tutte le misere creature del suo quadro e ci fa sentire di ciascuno o l'intima tragedia o il vuoto morale, la riproduzione del Bracco è invece più esteriore, più frammentaria: noi vediamo i personaggi resi con precisione nella loro volgarità, ma non li cogliamo invece nel loro intimo. Del resto l'intento del Bracco non era studiare l'anima di queste figure, bensì fornire uno sfondo adeguato alla vicenda dei due protagonisti, Paolina e Nunzio.

Nunzio è un cieco, forse figlio della prima moglie dell'oste, che suona il pianoforte nel locale di Franz. Questi lo maltratta continuamente e lo tiene presso di sé solo perché gli risparmia la spesa di un altro suonatore, anche se poi vuol dare ad intendere di farlo per filantropia. Verso la fine dell'atto — inseguita da un poliziotto perché vista mentre faceva da palo a dei ladri — capita nel locale Paolina, una mendicante, creatura cresciuta nella miseria e nell'ignoranza più completa; così ce la descrive una didascalia: *«È una ragazza quattordicenne, ma l'età non ha connotati evidenti in quella figurina di piccola zingara dalla sudicia vestetta sbrandellata, dai piedini scalzi e infangati, dai capelli corvini e abbondanti che le si arruffano sulla fronte, sulla nuca e sugli orecchi, e dai grandi occhi neri estatici, pieni di una malinconia, di cui il sorriso non luminoso del-*

l'ignoranza bestiale, errando talvolta sulle labbra sottili e smorte, rivela l'incoscienza ».

Anch'ella, come Nunzio, ignora chi sia stato suo padre. Essi decidono di fuggire insieme: Nunzio insegnerà a cantare a Paolina e l'accompagnerà col violino. Li ritroviamo nel terzo atto: sono passati sette anni di un'esistenza errante e stentata. Paolina cade nelle reti tese da una mezzana che le fa balenare prospettive di ricchezza e di lusso; allettata, sta per cedere alle sue proposte, poi si ricrede pensando a Nunzio. Siccome però un amico della mezzana minaccia di uccidere il cieco per toglierle ogni scrupolo, si rassegna e si avvia ad iniziare una vita di depravazione, cui la destina quasi fatalmente lo stesso ambiente in cui era cresciuta e dove nessuno le aveva inculcato il benché minimo senso morale.

Il secondo atto ci presenta il dramma intimo del duca di Vallenza, gaudente spregiudicato che, invecchiando e sentendo la morte ormai vicina, è sempre maggiormente invaso dalla tristezza di sentirsi solo, da un bisogno di affetto sincero. La sua amante, Livia Blanchardt, è una donna venale, corrotta, che aspira all'eredità del duca; per quanto sia abilissima nel mascherare le sue mire dietro parole che vorrebbero esprimere disinteresse e noncuranza del denaro, i suoi sentimenti si intravedono ugualmente ed il duca stesso se ne accorge. Tuttavia egli è preso da una passione morbosa per lei e si induce a far testamento in suo favore. Un rimorso particolare lo tormenta insistentemente: egli aveva abbandonato una fanciulla da lui sedotta e resa madre di una bambina: dopo molti anni, preso dal desiderio di affetto e da un bisogno impellente di riparare, aveva ricercato insistentemente la figlia, ma sempre senza esito; ciò rende più cupa la sua tristezza. « Ci pensate — egli dice a Livia — all'agonia spasmodica di quest'uomo, che ha solamente goduto e che non lascia nessuna traccia di bene e non vede intorno a sé che il vuoto... il vuoto o le ombre delle vittime fatte dal suo egoismo? ».

La sua figura è dipinta con vigore drammatico e le sue parole mettono in sempre maggiore evidenza la malinconia che lo possiede. Alla fine dell'atto, colpito da improvvisa paralisi, muore; agonizzante, compie un ultimo disperato tentativo di distruggere il testamento fatto in favore della Blanchardt, ma si spegne prima di esservi riuscito. Si può rimproverare al Bracco questo inaspettato colpo di scena: ma col mostrarci il protagonista che muore senza aver potuto né ritrovare la figlia, né impedire che l'amante si impossessi delle sue ricchezze, l'autore accentua la tristezza che pervade questo secondo atto non meno degli altri due e mostra l'ineluttabilità del destino tragico di tutte queste creature. Forse il Bracco ha pensato di raffigurare nel duca il padre di Paolina; ad ogni modo col mostrarci nel II atto il rimorso impotente di chi ha un giorno abban-

donato al suo destino una creatura, egli lo ha unito idealmente al I ed al III atto, in cui si vedono le conseguenze di un momento di piacere. *Sperduti nel buio* assurge quindi a potente dramma sociale e delinea con forza la responsabilità della paternità.

I caratteri dei protagonisti sono dipinti con la consueta maestria. Abbiamo già notato il tormento dell'anima del duca. Nunzio è tristemente rassegnato, tanto alla sua condizione di infelice girovago, quanto alla sua cecità, cui accenna accoratamente nella scena 6^a del I atto: « Ci sono tanti malanni! Dicono che non di rado il figlio ha i malanni del padre. E dicono pure che il figlio può scontare i peccati del padre. Chi sa poi chi era mio padre!... ». Queste poche parole, in cui si sente accanto alla rassegnazione una intensa nostalgia, riassumono il significato del dramma, tragedia dell'infanzia abbandonata. Nel III atto Nunzio prevede che un giorno o l'altro la sua compagna finirà per lasciarlo e glielo dice con commovente dolcezza, senza rancore, senza tentativi di trattenerla, fatalmente rassegnato anche a questo.

Paolina è anch'essa « sperduta nel buio », moralmente, anche se non lo è materialmente, come Nunzio; in essa è raffigurato il tipico prodotto del vizio e della miseria, la creatura di cui nessuno si è mai preoccupato, cresciuta per caso e che per caso continua a vivere, tra un espediente e l'altro. Il Bracco, che spesso tormenta i suoi personaggi fino nei più riposti recessi del loro subcosciente, che ne indaga ogni più piccolo moto dell'anima (*I fantasmi* e il *Piccolo santo* ne sono gli esempi più significativi), qui è riuscito a creare una figura — anch'essa vera, anch'essa ricca di poesia — in cui è resa l'incoscienza più primitiva, più istintiva. Nella scala delle psicologie più o meno complicate dei vari personaggi del Bracco, Paolina è agli antipodi di Fiorenzo Barsi, protagonista del dramma del subcosciente meglio realizzato, *Il piccolo santo*. Paolina è completamente sprovvista di un qualsiasi barlume di coscienza morale, che nessuno ha mai cercato di instillare in lei; lo vediamo tanto nel primo atto, dove è evidente l'incoscienza assoluta con cui presta aiuto ai ladri, quanto nel III atto, dove non compie alcun tentativo di ribellione morale alla mezzana che cerca di trascinarla nel fango: la sua unica resistenza è motivata dalla pietà e dall'affetto per Nunzio. Paolina non riflette quasi mai, ma sente, con un istinto quasi bestiale. Il Bracco, che ha tante volte messo in scena la donna spinta all'abiezione dalla miseria o dalla colpa di un uomo, ha colto in *Sperduti nel buio* il momento in cui una donna si perde, quasi senza esserne cosciente, per istinto, per mancanza di discernimento morale, per una fatale ricaduta nel mondo in cui era cresciuta; addita quindi la nefasta influenza dell'ambiente e le responsabilità della società.

In questa caduta di Paolina, come nella rassegnazione accorata di Nunzio ed anche nella vana ricerca di pace del duca di Vallenza, noi

avvertiamo quel senso dell'ineluttabilità del destino, quella triste constatazione della vanità di una lotta contro il dolore, che costituiscono il nucleo poetico di gran parte dell'opera del Bracco (dal *Trionfo* al *Diritto di vivere*, da *Tragedie dell'anima* a *Nellina*, da *Una donna* ai *Fantasmì*): qui si ritrova quell'amaro fatalismo napoletano di cui abbiamo già sottolineato l'importanza (cfr. cap. II).

Il senso di pietà per gli umili e per gli afflitti (per Paolina e Nunzio, come per Teresa e Valentino della *Piccola fonte*), che noi sentiamo vibrare sincero nel cuore del Bracco, ricorda gli atteggiamenti di un Dostoevskij è di un Cechov. La rassegnazione fatalistica di Paolina è invece agli antipodi della ribellione degli eroi dell'Ibsen; Paolina cade quasi senza lotta, senza anelito verso l'alto o verso un ideale. Forse mai il Bracco è stato come qui così lontano dal grande poeta norvegese, cui pure lo legano tanta affinità di intenti e di ispirazioni. Si direbbe invece che *Sperduti nel buio* precorra certi atteggiamenti del teatro intimista e crepuscolare dei vari Fausto Maria Martini, Cesare Vico Ludovici, Guglielmo Zorzi¹, dove i protagonisti più non lottano per la felicità, ma si abbandonano passivamente alla loro triste sorte; talvolta si ribellano, inseguono un ideale e sperano in un'evasione, ma falliscono nell'impresa e rientrano poi rassegnati nella loro grigia realtà quotidiana (come avviene, fra gli altri, in *Tignola* di Sem Benelli, che è del 1908 ed è tra i primi drammi di questa tendenza, ne *Il giglio nero* e ne *Il fiore sotto gli occhi*, i più significativi lavori del Martini). Paolina non lotta, non spera in un ideale: i sette anni trascorsi con Nunzio, anche se rattristati dalla miseria, rappresentano sì una specie di evasione o, per lo meno, di allontanamento rispetto alla vita di prima e di dopo, ma questa parentesi non si realizza per una ribellione di Paolina, bensì è Nunzio che la propone ed ella lo segue quasi passivamente, istintivamente, come passivamente aveva vissuto fino ad allora e continuerà a vivere più tardi.

A conclusione dell'esame di *Sperduti nel buio* ricorderò che alcuni anni dopo, nel 1906, esso fu musicato da Stefano Donaudy e che il Bracco stesso ebbe a collaborare col fratello del musicista, Alberto, nell'adattamento del testo a libretto. A testimonianza del successo del dramma valga anche il fatto che da esso si trassero due film (nel 1915 e nel 1948). All'inizio del III atto Paolina canta la canzone *Il passero sperduto*, che è la traduzione italiana di una delle migliori canzoni napoletane del Bracco, *Nu passariello spierzo* (musicata da Enrico De Leva): il suo tono patetico ben si intona al dramma ed ai personaggi, anch'essi *sperduti* come il passero.

¹ Tendenza in cui è visibile, oltre all'affinità col Cechov, quella con gli intimisti francesi, J.-J. Bernard, Amiel, Obey, Vildrac, ecc.

VII

DA "MATERNITÀ", A "I FANTASMI", (1903-1906)

L'anno 1902 non vide comparire sulle scene alcun lavoro nuovo del Bracco. Era la prima volta che questo avveniva dal 1893 (anno di *Una donna*): in questi nove anni il Bracco era stato instancabile, dando al teatro undici opere con un ritmo regolarissimo. Subito all'inizio del 1903 si ebbe al teatro Manzoni di Milano, la prima di un nuovo dramma, uno dei più significativi, *MATERNITÀ*' (17 febbraio 1903, Compagnia di Tina Di Lorenzo, Flavio Andò ed Armando Falconi). Esso ottenne subito gli applausi convinti del pubblico milanese (un po' meno pronti, però, al calare del sipario che non alla fine degli altri atti, forse a causa della morte, che avviene in scena, della protagonista).

Claudia è da dieci anni moglie di Alfredo di Montefranco, uomo disoluto e corrotto, che non l'ama e continuamente la tradisce; chiusa nella sua rassegnazione e nella sua onestà, continuerebbe a soffrire in silenzio (come faranno Teresa nella *Piccola fonte* e Giulia nei *Fantasmì*) se un giorno non sentisse di essere sul punto di diventare madre. L'avverarsi, insperato ormai, del suo sogno più caro la trasfigura, sveglia in lei ogni più riposta energia, la predispone alla lotta ed alla ribellione. Quando comunica la notizia al marito, nota in lui, accanto alla gioia, un risorgere di attenzioni insolite per lei; ella vuole sincerarsi dell'esatta natura di questi sentimenti; si reca presso un amico di Alfredo, Maurizio, e riesce ad ottenere da lui di assistere, non vista, ad un colloquio che egli avrà con suo marito. Apprende così che questi l'aveva sospettata di avere un amante, che l'aveva anzi fatta pedinare e che non è del tutto sicuro che il figlio sia realmente suo. Passerà però sopra ai suoi dubbi, dato che uno zio molto ricco, che in precedenza l'aveva diseredato a causa della sua dissolutezza, è ormai disposto a perdonargli per amore del nascituro. Anzi, pur dichiarando cinicamente a Maurizio di non amare sua moglie, fingerà di esserle

attaccatissimo poiché lo zio tiene particolarmente all'onestà della vita familiare del nipote.

A quest'ennesima prova della bassezza del marito e soprattutto all'idea che il figlio serva da strumento alla menzogna di Alfredo, Claudia si ribella con il vigore e l'intransigenza di un'eroina ibseniana. Decide quindi di sottrarre il nascituro al padre e si arroga su di esso ogni diritto, così come, in *Tragedie dell'anima*, aveva fatto Caterina Nemi di fronte a Francesco Moretti. Ella prova ribrezzo per le finzioni del marito ed un desiderio intenso di sincerità la pervade; nella scena 3^a del II atto ella gli dice apertamente: « In poche ore mi si è aggravata addosso quest'afa pestifera di transazioni, di finzioni e d'infamie che non mi è più possibile nemmeno di serbare una calma relativa, non mi è più possibile tacerti ancora quanto ti disprezzo ». È questo stesso desiderio di sincerità che in *Tragedie dell'anima* induce Caterina a confessare la realtà al marito e che anima tanti personaggi dell'Ibsen.

Per troncane definitivamente ogni rapporto con il marito, ella non esita a calunniarsi e gli dice, in presenza dello zio, che egli non è il padre del nascituro, attribuendosi quindi un amante che in realtà non ha. Ormai è interamente assorbita dal pensiero della maternità e nella creatura che porta in sé ha concentrato tutto il suo sentire. Nulla le importa, di fronte alla potenza di tale sentimento, di quello che potrà dire il mondo: quando Alfredo le ricorda il suo decoro, ribatte sferzante: « Il maggior decoro d'una donna al cospetto d'un marito come te è di potergli dire: ti ho tradito! » (II, 3). E quando egli, che ancora spera nel denaro dello zio, le ricorda che la legge gli dà dei diritti sul figlio di sua moglie, ella nega il valore di tali pretese: « Che importanza ha il Codice nel caso nostro? Tu vuoi accettare una paternità di cui non sei convinto per carpire del denaro a un parente milionario. Ecco la profanazione alla quale io mi oppongo » (II, 3).

Viste svanire le sue speranze dopo che lo zio si è allontanato sdegnato, Alfredo non si oppone più alla separazione chiesta dalla moglie. Claudia si ritira in campagna, dove attende la nascita del figlio, cui vuole dedicarsi con un'esclusività che rasenta il parossismo. Senonché un medico constata che il bambino non potrà nascere e che anzi sarà necessario procedere ad un intervento per salvare la madre. Disperata, visto ormai naufragare il sentimento che era per lei tutto il suo mondo, decide di non attendere l'operazione e si sopprime, sembrandole così di restare perennemente unita alla sua creatura: « La mia creatura verrebbe con me..., con me morirebbe, della medesima morte... nel medesimo attimo. Neanche Dio me la potrebbe togliere più, e nessun possesso di madre sarebbe stato mai più vero ed intero di questo! » (IV, 2); e le sue ultime parole sono: « Ho vinto!... Con me... con me... » (IV, 2).

Ecco come Maurizio, parlando ad Alfredo, analizza i sentimenti di Claudia: « Visto che la maternità è stata l'ideale e la meta della sua esistenza, ella non poteva tollerare, nel fatto compiuto, l'intervento di un uomo che non aveva nessuna qualità per esserle marito, che aveva dubitato di lei come di una squaldrina e aveva aspettata la nascita di un figlio, magari adulterino, per farne lo strumento della sua venalità. L'orrore suscitato in lei dalle miserie di cui tu minacciavi il suo altare, ha spinto il suo culto sino al fanatismo, ha spinto il suo attaccamento fino all'ebbrezza di credere e mostrare che la paternità è un incidente del tutto trascurabile e che su questo mondo, al cospetto dei figli, non ci sono che delle madri! Ella non è soltanto la donna che procrea ed è felice di procreare come tante altre. No! Ella è la personificazione imponente e raggiante della maternità; e, nel fenomeno singolare della sua meravigliosa monomania, si concentrano, allo stato acuto, gl'istinti, i diritti, le aspirazioni, le passioni, le gelosie e le cupidità divine di cento madri, unite in una madre sola! » (III, 5).

Il Bracco, facendo di Claudia il simbolo di una funzione e di un sentimento nobilissimi, ne ha fatto al tempo stesso una delle figure più poetiche del suo teatro. È vicinissima a Clelia ed a Caterina Nemi, ma nel suo disperato attaccamento alla sua creatura, che non è nata, nella sua « meravigliosa monomania », va ancora più in là di loro, passando sopra a qualsiasi altra considerazione, accusandosi di una colpa non commessa, negando al marito diritti che egli pure avrebbe secondo la logica comune, infine uccidendosi. È tutt'altro che una figura impossibile, anormale, morbosa, come da qualcuno è stato sostenuto. Certo è creatura non comune, eccezionale, che si eleva al di sopra della realtà quotidiana per raggiungere una sfera di alta idealità. Di tutto il teatro del Bracco, è la figura che più si avvicina ai personaggi dell'Ibsen, titanici, eroici, ribelli alla regola ed alla convenzione.

Ma non per questo ella è meno profondamente umana; può sorprenderci forse come un'eccezione — ebbe a rilevare Giovanni Pozza sul « Corriere della Sera » del 19 febbraio 1903, due giorni dopo la prima — ma mai offenderci come un assurdo. E nello stesso articolo il Pozza scriveva: « Ella è più che una madre; è l'istinto bruto, la sublime devozione dell'amor materno. Ella non va giudicata alla stessa stregua della volgare realtà umana. È vera come una immagine più grande del vero; una figura che opera nel dramma secondo una legge psicologica sua propria, che non è quella che comunemente governa la vita sociale, ed è tuttavia una legge della vita umana ». Cesare Levi osserva che se Claudia (come del resto Caterina in *Tragedie dell'anima*) può apparire illogica e fuori della vita, ciò avviene solo perché vibra di vera passione, perché in lei si assommano tante legittime fierezze, tanti nobili orgogli.

Come gli eroi dell'Ibsen anche Claudia afferma una legge morale, improntata ad alta idealità, libera dalla schiavitù delle convenzioni, superiore al diritto legale. La distinzione del diritto morale da quello legale, la proclamazione di valori etici più elevati di quelli correnti — motivi cari già a molti Romantici — sono uno dei cardini su cui si regge tutto il teatro neo-idealistico, tutto il teatro derivato per via diretta o indiretta dall'Ibsen. Per quel che riguarda il Bracco, si veda quanto abbiamo constatato a proposito del suo femminismo e di *Tragedie dell'anima*. Partendo da questi presupposti, Claudia sostiene che al marito indegno non spetti più alcun diritto sulla loro creatura¹.

In Claudia è un'eccezionale forza di persuasione: « L'autore seppe per forza di logica condurci al concetto astratto del suo personaggio, e per forza d'arte nascondere ai nostri occhi critici l'anormalità degli avvenimenti », scrive il Pozza. La precisione psicologica con cui è disegnato un carattere così complesso come quello di Claudia, il fatto che questa figura si muova sulla scena lottando e soffrendo con palpiti di intensa umanità e sempre obbedendo alla sua implacabile logica intima (una logica che, anche se non è quella più comune, è sempre coerente agli ideali altissimi in lei concentrati), fanno di *Maternità* uno dei lavori più riusciti di tutto il teatro del Bracco. Credo che chiunque esamini attentamente la figura di Claudia, così viva, così appassionata, non possa condividere l'opinione del Biondolillo, secondo cui in questo dramma è rappresentata la maternità in astratto.

Subito dopo la prima rappresentazione, uno dei critici drammatici più ascoltati d'Italia, Giovanni Pozza, scriveva sul « Corriere della Sera », a proposito di *Maternità*: « Senza dubbio uno dei più felici lavori drammatici rappresentati in questi ultimi anni sulla scena italiana. Non soltanto essa si distingue per bellezza della struttura e della forma dialogata; splende in lei una vera e geniale originalità d'invenzione, una luce diffusa di verità e di idealità ». E mi piace riferire pure quello che, intorno a *Maternità* ed a *Tragedie dell'anima*, scrive il Costagliola, nel quale l'ammirazione sincera per il Bracco non turba il sereno equilibrio critico (e difatti altrove egli nota con lealtà quelli che gli sembrano difetti): « *Maternità* e *Tragedie dell'anima* son due drammi di alta e pura psicologia, e son tra i migliori del teatro del Bracco e, indubbiamente, del teatro italiano. Essi inquadrano

¹ Il Villanova d'Ardenghi cita a questo proposito un dramma del Panzacchi, *Forte come la morte*, che difende una tesi ardita e giuridicamente errata, ma che moralmente può essere sostenibile: un amante, spirito elevato, dichiara di avere maggiori diritti su una donna che non il di lei marito, uomo abietto e spregevole, perché egli solo la sa comprendere. Lo stesso Villanova d'Ardenghi ha notato che la figura di Claudia, per la sicurezza e la nobiltà d'intenti con cui è scolpita, ricorda Maria d'Eleda della *Mater dolorosa* del Rovetta.

in chiara cornice, sotto due aspetti opposti e concorrenti, la passione e l'imperio della muliebrità, considerata nella sua più sacra funzione, contro tutti i patteggiamenti indecorosi, contro tutte le rassegnazioni volgari, contro ogni forma di adattamento e di viltà. È qui che la personalità dell'artista s'illumina di luce propria, e si differenzia da quella degli altri commediografi dell'Italia odierna; è qui che Bracco prospetta arditamente quella necessità di rinnovazione dei rapporti tra i due sessi, la quale, ove più ove meno, par che animi e fortifichi tutta la sua produzione » (pag. 589).

Qualche debolezza è da ravvisare nel tono didascalico ed analitico che assumono talvolta i discorsi dei personaggi secondari, specie di Maurizio (cfr., ad esempio, il passo citato a pagina 121, che è un vero e proprio commento dello stato d'animo di un personaggio); Maurizio è una figura comica riuscita, con le sue ridicole paure e le continue preoccupazioni per la sua salute, ma quale *raisonneur* è molto più debole.

Baldo Curato, che pure giudica positivamente l'opera del Bracco nel suo complesso, non si mostra entusiasta di *Maternità*: vi ravvisa due difetti principali: il tono un po' melodrammatico del finale ed il contrasto tra l'inizio del lavoro (comico, ironico) e la sua restante stesura: ciò gli fa pensare che il Bracco avesse cominciato con l'idea di scrivere un lavoro comico e che solo durante la redazione avesse mutato proposito. Esaminiamo questi due punti: anzitutto è esagerato parlare di finale melodrammatico, anche se il suicidio sulla scena può dispiacere a qualche spettatore (e difatti alla prima rappresentazione il pubblico non parve interamente convinto); non va dimenticato, d'altra parte, che ad un critico della levatura di Domenico Oliva l'ultimo atto parve bello, drammatico, tutto poesia. Quello che non sembra del tutto naturale è la maniera, forse un po' troppo raziocinante, dato il momento di tensione, con cui Claudia e l'infermiera discutono il progetto di suicidio: specialmente le parole con cui l'infermiera tenta di distogliere la protagonista sono fredde, distanti, non sentono l'atmosfera di tragedia che ormai pervade il dramma. Comunque questo colloquio era necessario al Bracco per far esprimere a Claudia le ragioni che la spingono violentemente al suicidio, ragioni che danno ancora maggior rilievo alla sua monomania, completano la pittura del suo carattere e la rendono — attraverso la sofferenza fisica e morale portata sulla scena — più profondamente umana. Questa preparazione del suicidio ha dunque una funzione, anche se si potrebbe desiderare una maggiore concisione.

Quanto al I atto, di cui il Curato trova eccessiva la differenza di tono con gli altri atti, dobbiamo dire che il Bracco non rinuncia quasi mai, nemmeno nei più impegnativi drammi psicologici e di pensiero, ad alcune scene comiche e brillanti (beninteso tra le meno importanti), riuscendo in tal modo a sveltire la struttura dell'opera in questione ed a conferirle agilità.

È vero però che in *Maternità* questa caratteristica non è limitata a poche scene, ma riguarda tutto un atto: il contrasto risulta un po' stridente. A ben guardare, comunque, il I atto è tutt'altro che inutile: i tre personaggi principali vi sono delineati già nel loro carattere con poche battute sicure: vi sono già la passione incondizionata di Claudia, il cinismo di Alfredo e le preoccupazioni un po' ridicole di Maurizio. Nel I atto i personaggi « appaiono già completi di primo acchito. Poche altre volte Roberto Bracco fu tanto preciso e tanto sicuro nel disegnare le sue figure sceniche, nell'esporne immediatamente l'interna struttura » (Pozza). Il dialogo delle prime scene è di particolare vivacità e brio, pieno di umorismo; ricorda i momenti migliori del teatro comico del Bracco e fa di *Maternità*, anche da questo punto di vista, una delle migliori riuscite del nostro autore.

J. Dornis vede una debolezza del lavoro nella fatalità fisica che impedisce la nascita del bambino di Claudia: sarebbe stato più interessante, secondo la scrittrice francese, che il suicidio fosse stato provocato solo dalla passione, che Claudia cioè si fosse uccisa per sottrarre il figlio al padre indegno che lo avrebbe reclamato in nome del Codice: il suo gesto avrebbe acquistato il significato di una rivolta dei sentimenti contro la legge ingiusta. Non mi sembra un appunto appropriato; il difetto fisico di Claudia non diminuisce a mio avviso il pathos del dramma; conferisce anzi alla situazione un carattere di fatalità tragica, per cui questa donna, prima delusa nell'affetto del marito, viene ora delusa anche nella maternità. Non si può del resto pretendere che ogni dramma sia unicamente passione e che ogni avvenimento sia la pura e semplice conseguenza della passione. In tutte le grandi tragedie — come nella vita — accadono fatti esterni, non previsti e non determinati dai protagonisti. Qui il Fato interviene in tutta la sua terribilità e crea nelle ultime scene dell'atto III e nell'atto IV un'atmosfera drammatica. D'altra parte non manca certo in *Maternità* — vi è anzi in primo piano, lo abbiamo visto — la rivolta dei sentimenti contro la legge ingiusta, che J. Dornis avrebbe visto espressa solo se Claudia si fosse uccisa per sottrarre il figlio ad Alfredo. La rivendicazione dei diritti della donna, l'esaltazione della maternità, la ribellione all'egoismo maschile sono espresse con vigore in ogni azione di Claudia, sono anzi spinte all'esclusività, poiché ella arriva a negare al marito ogni diritto sul figlio.

Dall'idealità e dalla poesia di *Maternità* il Bracco ritorna alla commedia arguta e satirica con i tre atti de IL FRUTTO ACERBO, messo in scena per la prima volta dalla Compagnia di Virginia Reiter al San-nazzaro di Napoli il 20 aprile del 1904.

Tilde Ricchetti, la protagonista, donna ancora abbastanza giovane, ha sposato un uomo molto più anziano di lei, Ernesto, che ha ormai esaurito tutte le sue energie e non riesce più ad essere completamente un marito

per lei; esasperata da questa situazione, ella cede alla corte di un giovanotto, Nino. In seguito apprende che sua sorella Bice, appena uscita di collegio, è stata circondata da un amico di Ernesto, di poco più giovane di lui, Gustavo, che aveva consumato tutta la sua migliore vitalità nei vizi e nella vita corrotta. Poiché si parla già di matrimonio tra i due, Tilde è fermamente decisa ad impedire che sua sorella cada nello stesso tranello che fu teso a lei ed abbia a fare la stessa amara esperienza. Avendo capito che il fascino che Bice esercita su Gustavo consiste proprio nel suo aspetto di fanciulla inesperta, si presenta a lui travestita da educanda (non si può fare a meno di osservare che il Bracco ricorre qui ad un vecchio espediente teatrale), riesce abilmente a raggirarlo ed a farlo accendere per lei, sicché più tardi ha buon gioco a smascherarlo di fronte alla sorella e ad impedire il matrimonio.

Per quel che riguarda il concetto informatore, la tesi insomma, che è da ravvisarsi nella satira della troppa differenza di età tra moglie e marito e degli uomini che dopo aver consumato la loro energia nei piaceri vogliono ritrovarla circuyendo fanciulle inesperte, la commedia potrebbe terminare anche qui, con la fine del II atto. Senonché il Bracco, cedendo alla sua vena di arguto improvvisatore di dialoghi e forse trovando un po' troppo breve il lavoro, vi ha aggiunto un terzo atto in cui si assiste all'innamoramento reciproco di Bice e di Nino e che si conclude con l'accenno ad un probabile matrimonio tra i due, favorito anche dalla stessa Tilde. È un atto che non ha nulla a che fare con l'idea informatrice della commedia, ma che è un susseguirsi di scene ricche di vivace umorismo, e non stona quindi accanto ai primi due.

La comicità dilaga per tutto il lavoro, una comicità continua, senza soste, di ogni tipo; si rasenta anzi, talvolta, specie nel III atto, la farsa. Comicità di carattere nella figura di Nino, imbarazzatissimo, talvolta puerile di fronte a Tilde all'inizio del I atto, come pure nelle figure di Ernesto e di Gustavo, con i loro improvvisi e vani ritorni di fiamma. Comicità di situazione nel disagio in cui viene a trovarsi Gustavo quando si accorge che la sedicente educanda è la sorella della ragazza che egli vorrebbe sposare. Comicità di gesti: basta ricordare la fine del I atto, dove Nino ed Ernesto, che non si conoscono, sono costretti dall'improvvisa partenza di Tilde a pranzare insieme, mentre ognuno di essi sperava di restare solo con lei: essi non parlano, ma rivelano il loro imbarazzo e la loro irritazione attraverso una mimica di sicuro effetto sulla scena (ognuno attende che l'altro sia il primo a parlare, a sedersi, a cominciare a mangiare; finiscono poi per sedersi, ed iniziare il pasto contemporaneamente e per non parlare affatto).

La comicità di parole straripa attraverso le continue battute, argutissime ed un po' libere, i frequenti sottintesi e doppi sensi, il che conferisce

al lavoro una patina di leggerissima e maliziosa licenziosità; l'autore lo ha significativamente definito « commedia boccaccesca in tre atti ». Il Villanova d'Ardenghi nota che questo linguaggio un po' libero ricollega idealmente il Bracco alle più vecchie tradizioni del teatro italiano, alle commedie di un Machiavelli o di un Cecchi.

Tilde Ricchetti è una sorella di Clara Sangiorgi e di Anna di Fontanarosa: come esse ricorre — contro l'egoismo o la pochezza degli uomini — all'astuzia e all'inganno. Come tutte le creature muliebri del teatro bracciano, ella riesce molto superiore agli uomini (e francamente nessuno dei personaggi maschili del *Frutto acerbo* appare molto brillante e perspicace). « L'uomo più scaltro è sempre un po' un fantoccio nelle mani d'una donna, sia pur essa la più ingenua » aveva detto Claudia di Montefranco in uno dei momenti meno drammatici di *Maternità*: e questa frase può servire da epigrafe a tutto il teatro comico (e non esclusivamente a questo) del Bracco. Tilde si prende gioco del corteggiatore di sua sorella mettendo alla prova la serietà delle sue intenzioni e si prende gioco altresì del marito, cui infligge la compagnia del suo amante, Nino, senza che egli sospetti minimamente; comincia a sospettare solo quando... la loro relazione ha avuto termine. Ella però soffre dello stato delle cose; ecco come si esprime sul conto degli uomini dello stampo di suo marito e di Gustavo: « Sono essi che rendono necessaria la ribellione delle donne; sono essi che le spingono a tutto quello che c'è di più triste; sono essi che le spingono alla infedeltà coniugale, che è una cosa ignobile anche quando è una cosa giusta!... » (I, 3).

Vi è quindi in lei — ed in questo *Il frutto acerbo* non si differenzia dalle altre commedie del Bracco — un fondo di amarezza e dietro la sua apparente allegria si cela, come diceva Anna di Fontanarosa (*La fine dell'amore*), « un disastro ». Per questo al Forster (« Mattino » del 21 aprile 1904, all'indomani della prima) parve che l'argomento del lavoro fosse tale da doversi trattare con ironia e sarcasmo, piuttosto che con una comicità così spumeggiante. Ma in realtà non mancano, specie in bocca di Tilde, le parole che mettono bene in rilievo la tristezza della situazione.

21 febbraio 1905, teatro Manzoni di Milano: la Compagnia Talli-Gramatica-Ruggeri dà il nuovo dramma in quattro atti di Roberto Bracco, LA PICCOLA FONTE, ottenendo un successo entusiastico, che si ripeterà poi nei maggiori teatri d'Italia; col giudizio dei pubblici concorderà la maggior parte dei critici.

È un ennesimo dramma dell'egoismo maschile, di cui vien raffigurato poeticamente il contrasto con l'umiltà e la devota abnegazione di una delle più delicate creature femminili del Bracco. Stefano Baldi è un poeta di una certa fama, pieno però di orgoglio, megalomane e vanitoso, che si

crede destinato a grandi cose e perciò in diritto di disprezzare tutto quello che gli sembra umile, meschino, modesto. Tratta la moglie Teresa con una presunzione che è tanto meno giustificata quanto più vedremo che egli non è certo quel grand'uomo che crede di essere. A lei egli sembra un individuo eccezionale: ella tollera la sua altezzosità, non gliene serba minimamente rancore e non è mossa da alcuna gelosia per le persone che egli frequenta. « Dobbiamo premettere che nessuno di noi ha il diritto di essere severo con lui (Stefano) perché nessuno di noi ha la capacità per poterlo giudicare », ella dice nella scena 2^a dell'atto II. La sua unica preoccupazione è di riuscirgli gradita ed evitargli ogni contrarietà, ogni cura che possa esulare dal campo dell'attività intellettuale. Conscia della sua inferiorità di fronte al marito, ella non vive che per lui, non ha altra aspirazione che quella di conservare il suo affetto, sempre timorosa di irritarlo con la sua modestia o le sue riflessioni un po' terra terra¹.

Stefano frequenta una sedicente principessa Meralda Heller (che più tardi si scoprirà essere nient'altro che una volgare avventuriera), che posa a grande ammiratrice dell'arte e che appare poi anche innamorata di Stefano. Questi subisce il fascino di Meralda senza però lasciarsene dominare completamente, dato che, conformemente ai suoi atteggiamenti di superuomo, egli tiene a sfoggiare una superiorità di fronte alla donna, essere secondo lui inferiore; ascoltiamolo parlare a Meralda: « Io, per conto mio, dico bensì alla donna: Se tu vieni per porre dei limiti alla mia indipendenza o a segnare alle mie aspirazioni un confine che non sia quello del trionfo incondizionato, io ti respingo, ma se vieni ad alimentare con la tua sensibilità squisita la mia fantasia o a cercare in me la molecola che, proveniente da Dio o dal fango, è sacra, comunque, alla continuità delle cose terrene, oh! allora che tu sia la benvenuta! Io t'aspettavo — le dico — mia gentile ospite preziosa, e, finché mia saprai essere, vorrò che tu non t'avveda neppure della legge ineluttabile che mi eleva al di sopra di te ». (II, 4). È proprio il contrario dell'etica femminista del Bracco: ed anche questo dramma, come tanti altri, metterà la dolorante umiltà e lo

¹ Perfino il linguaggio di Teresa e Stefano rivela la cura con cui il Bracco ha voluto precisare l'enorme differenza tra queste due figure: l'una, tutta modestia ed umiltà, ma sinceramente affezionata, l'altro unicamente boria, presunzione, dietro le quali in realtà non v'è che il vuoto tanto intellettuale che morale. Ecco come essi esprimono le impressioni suscitate in loro dalla vista del mare: siamo alla scena 4^a dell'atto I:

TERESA (*le sue parole hanno una soavità concentrata e infantile*) - Vedi la tinta smeraldina che ha l'acqua in questa minuscola insenatura!... E com'è limpida!... Mi piacerebbe di tuffarmi e andare dritta in fondo, sino a toccare la rena con la mano!

STEFANO (*scultorio e altisonante*) - Io, invece, vorrei, con una vela prodigiosa, solcare in un attimo fin dove arriva lo sguardo!

spirito di sacrificio della donna molto più in alto, moralmente, che non l'egoismo del superuomo.

Verso la fine del II atto, Stefano, particolarmente irritato dalla modestia di Teresa e dai continui sforzi da lei fatti per non riuscirgli tediosa, esce in alcuni rimproveri piuttosto violenti e giunge anzi a farle capire che gli farebbe cosa gradita allontanandosi temporaneamente. Teresa disperata parte immediatamente: nel suo dolore non solo non serba risentimento alcuno, ma si ritiene persino colpevole: « Se non mi allontanassi — ella dice nella scena 5^a dell'atto II — dopo avergli guastata tutta la vita, io mi struggerei, mi struggerei di rimorso, e sarei da lui odiata e maledetta come una nemica ». Si allontana nella notte, dopo aver raccomandato a Valentino, il segretario del marito: « E dite a Stefano... che io... anche lontana da lui... vivrò sempre con lui... e, che se egli, un giorno, mi perdonerà... avrà fatto per me... molto più di quanto io avrò sperato... ». Ritorna dopo qualche minuto, pazza: tale si trascinerà sulla scena per i restanti due atti.

Nel III atto apprendiamo che l'ispirazione poetica è venuta meno a Stefano e da oltre due anni, dall'inizio della pazzia di Teresa, egli non è più riuscito a scrivere nulla. Nella scena 3^a Valentino gli dice: « Nella libertà assoluta che tu invocavi e che fatalmente ottenesti non hai trovato che il vuoto ». Ormai i suoi sogni di gloria sono svaniti ed anche finanziariamente la sua situazione è tutt'altro che florida. Quanto ai suoi rapporti con Meralda, egli li ha troncati dopo che uno scandalo ha svelato l'origine e la vita equivoca di quest'ultima. Senonché proprio lei viene a cercarlo, lo induce a scendere dal piedestallo della sua vanità e gli propone di fuggire con lei in cerca di avventure più o meno oneste e sprezzando ogni convenzione sociale. « A me pare invece — ella gli dice (IV, 3) — che, costretti a non guardarci più a traverso le nostre maschere, noi dovremmo essere legati per lo meno dalla sorte comune ». Quando egli obietta che sarebbe raccapricciante abbandonare Teresa nello stato in cui questa si trova, ella gli ricorda come la sua presenza ormai non significhi più nulla per la povera demente e come ben più abietto sia stato da parte sua l'averla umiliata quando non viveva che per lui.

Stefano è ormai inchiodato alla realtà e consapevole della propria basezza. Dopo un vano tentativo di farsi riconoscere da Teresa — tentativo che ha la funzione di mostrare che in Stefano si opera un primo accenno ad un risveglio della coscienza — egli si decide ad aderire alla proposta di Meralda. Nel IV atto lo vediamo partire, dopo aver preso le disposizioni per far ricoverare Teresa in una casa di cura. Appena uscito dalla sua abitazione ritorna indietro, affranto, ansimante, dichiarando di non riuscire ad allontanarsi. Si avvicina di nuovo a Teresa, alla sua *piccola fonte* di cui sente ormai bisogno: accanto a lei ritrova la pace dopo le

lotte e le sofferenze che avevano dilaniato il suo animo. Si addormenta, e mentre egli dorme Teresa si allontana e corre a buttarsi in mare.

La chiusa può suscitare una certa sorpresa, ma il suicidio, che Teresa commette quasi inconsciamente, ha, nell'intenzione del Bracco, grande valore: esso servirà a completare la rigenerazione morale di Stefano, a renderla più pronta, più perfetta, a fortificare quel sentimento di venerazione per Teresa, che è appena in embrione nelle ultime parole di Stefano. Già prima Valentino gli aveva ricordato che solo in Teresa egli avrebbe potuto trovare ancora la salvezza ed aveva aggiunto: « Le persone migliori, Stefano, muoiono forse appunto per esercitare su noi da lontano quella influenza benefica a cui durante la loro vita ci ribellammo » (IV, 2). Queste parole profetiche di Valentino esprimono in anticipo la ragione del suicidio. È stata Matilde Serao ad intuire questo segreto dell'estremo sacrificio della demente: « Quella morte era necessaria, — ella scrive — e in quell'uomo che Teresa lascia dormente noi vediamo, nel tempo, la resurrezione d'una coscienza. Se ella non muore, non può Stefano risorgere puro e forte, perché non ci sono resurrezioni senza morti ».

Il Bracco stesso ha voluto avallare apertamente questa interpretazione nella lettera aperta diretta appunto alla Serao e posta in testa, a guisa di prefazione, all'edizione della *Piccola fonte*¹. In tal modo, nella figura di Teresa, pronta a soffrire ed a sacrificarsi per Stefano, l'esaltazione della femminilità riesce ancora più completa. Scrive il Villanova d'Ardenghi: « Col suo sacrificio... avrà eternamente legato il cuore, l'anima di Stefano alla piccola fonte anche se non esisterà più sulla terra, ma perché esisterà sempre nella memoria. Ella si sacrifica forse inconsciamente, forse per una di quelle strane chiaroveggenze della follia per la quale essa ritiene necessario il sacrificio della sua persona » (pag. 131). Questa strana chiaroveggenza della follia, noi la ritroveremo in Barbarello, l'ebete che nel *Piccolo santo* intuirà la vera natura del dramma del subcosciente di Fiorenzo Barsi.

Teresa è dunque al centro del lavoro del Bracco, che ne ha caratterizzato con delicata ed affettuosa cura i lineamenti ed i moti dell'animo. Vi è poesia nella sua devozione incondizionata a Stefano, nel suo sacrificio, nella sua stessa umiltà, nel riconoscimento della sua modestia, vi è perfino

¹ L'importanza dell'epilogo del dramma sarà, più tardi, di nuovo sottolineata dal Bracco in alcune note pubblicate nel « Wiener Journal », nel 1913, dopo le rappresentazioni viennesi della *Piccola fonte* (*Addio Vienna!*, in: *Tra gli uomini e le cose*, pagg. 295-310): « Il secondo atto è piaciuto meno degli altri. Ed è il più teatrale! Mi congratulo col pubblico viennese, perché la così detta *teatralità* è la più insidiosa nemica dell'Arte. L'atto più applaudito è stato l'ultimo, che è l'atto del mio cuore, quello in cui è tutta l'essenza del mio dramma ». Sembra una risposta in anticipo al Biondolillo, che muove così volentieri al Bracco l'appunto di eccessiva teatralità.

poesia nella sua demenza. Non convengo col Pozza, cui la pazzia di Teresa parve assumere forme convenzionali e melodrammatiche. Mi pare invece che il Bracco abbia saputo superare le difficoltà inerenti all'apparizione in scena, per ben due atti, di una demente; la vediamo indossare sempre l'abito cui teneva in modo particolare, ricordare, in maniera frammentaria, confusa, alcuni particolari della sua vita passata (come la canzone del vecchio marinaio mendicante), la vediamo pure guardare Stefano con soggezione e timidità, quasi inconscia reminiscenza dei rimproveri e della durezza di lui.

La figura di Stefano non ha valore che in correlazione con quella di Teresa, come ha precisato il Bracco stesso nella già citata lettera-prefazione, in cui così lo descrive: « Uno di quei pigmei che si guardano in uno specchio d'ingrandimento, uno di quei rachitici che esaltano la crudeltà, l'ambizione, l'estetica della forza, il diritto della conquista, il culto della grandezza, e che poi traballano e stramazzano annientati al primo urto ». È un'ulteriore incarnazione dell'egoismo maschile, tanto frequentemente messo in scena dal Bracco. La sua prosopopea non serve che a far maggiormente risaltare le sue scarse capacità creative; la sua bassezza morale lo rende enormemente inferiore alla donna da lui disprezzata. Molti critici hanno visto nella sua figura un tentativo del Bracco di battere in breccia le teorie del superuomo, allora in voga, demolendole con una pratica di amore ed umiltà (Teresa e Valentino). Il Costagliola ha rilevato che un tentativo polemico di questo genere sminuirebbe un po' il valore poetico del dramma e che Stefano appare sempre talmente vuoto, talmente meschino e retorico, da dover cadere fatalmente da sé, senza nemmeno bisogno che gli venga contrapposta la bontà di Teresa e Valentino.

Certo sarebbe esagerato pensare qui ad una vera e propria polemica sulla teoria del superuomo, ma è nondimeno possibile che il Bracco abbia voluto, se non polemizzare, per lo meno satirizzare gli aspetti deteriori di queste idee; egli non ebbe certo in mente il D'Annunzio stesso, la cui statura poetica è fuori discussione, ma forse pensò, nel creare Stefano, alla schiera degli esteti mediocri, per i quali il dannunzianesimo era una posa e non uno stato d'animo sentito: forse egli ha voluto farne la caricatura (ricordiamoci, a questo proposito, della parodia degli esteti nella figura del commediografo Albenga nella *Fine dell'amore*). Mi sembra che ciò sia in armonia con la lettera-prefazione, in cui l'autore scrive non esser stato il personaggio da lui inventato « per ottenere una facile vittoria contro i famosi precetti egoarchici, che una moda passeggera ha confusamente divulgati e screditati », ma che Stefano è solo « uno dei non pochi moderni giovani megalomani, che, miserelli e impotenti, si agitano e declamano inseguendo una chimera, e che il disquilibrio tra la vanità esuberante e l'ingegno limitato, tra l'egoismo crudele e la debolezza congenita, rende

grotteschi, simili a caricature, in mezzo alla società, e talvolta tragici e deleteri nell'intima cerchia degli affetti domestici ».

Il Pozza ha ravvisato un difetto nel fatto che non sia espressa con chiarezza evidente la ragione del crollo di Stefano, dell'inaridirsi della sua fantasia; la seconda parte del dramma quindi sembrerebbe più arbitraria che conseguente. A parte il fatto che anche nei primi due atti Stefano non appare mai grande e che si comprende come in lui la prosopopea celi la vacuità, al Bracco è parso soprattutto importante dimostrare che « la più umile donna può essere indispensabile all'uomo più orgoglioso » (sono parole di Valentino, [II, 5]) e che alla fine Stefano sente il bisogno di Teresa: quindi la ragione del crollo è proprio qui, nell'aver disprezzato quella che era per lui la sorgente della felicità: qui è anche l'essenza poetica del lavoro. Però la respiscenza di Stefano avrebbe forse potuto venir meglio preparata psicologicamente ed il suo stato d'animo durante il mutamento meglio lumeggiato. Il Bracco ha volto soprattutto la sua attenzione alla protagonista, trascurando un po' l'analisi intima di Stefano; questo accade anche in altri lavori, dove le figure secondarie risultano un po' soverchiate dal protagonista (cfr. ad esempio *Tragedie dell'anima*, *Il diritto di vivere*, *Il piccolo santo*, *Don Pietro Caruso*, *Nemmeno un bacio*); forse il Bracco, scrivendo, pensava già all'attrice od all'attore che avrebbe dovuto creare la parte del protagonista?

Nella *Piccola fonte*, ad ogni modo, hanno una funzione essenziale anche le figure del vecchio marinaio e, soprattutto, di Valentino. Quest'ultimo, lontano parente di Stefano, deforme, senza aspirazioni, vive contento della sua pochezza, animato da una sincera devozione per Teresa, che conforta quando il marito la disprezza e di cui ha amorevolmente cura durante la pazzia. Ed infatti ella, demente, sembra nutrire per lui fiducia e quasi predilezione, mentre le mette soggezione la presenza di Stefano. Di questa semplice predilezione Valentino si appaga, così come Teresa si appagava dell'amore di Stefano senza pretendere di soggiogare la sua mente, il suo intelletto. È mille volte più felice Valentino nella sua pochezza, di cui è soddisfatto, che non Stefano, nella sua grandezza, di cui non è mai sazio. È Stefano stesso a dirglielo: « T'invidio, sì, t'invidio per quello che sarai domani e anche per quello che sei stato sinora! Che t'importava di lasciare la misera persona fra le miserie naturali della tua vita? Eri un deforme? Ma sapevi di esserlo. Eri il mio servo? Ma te ne accontentavi. E quando potevi rivolgere la parola umile e affettuosa alla donna dalla quale io ero idolatrato, quando, più tardi, dopo che la demenza l'ebbe distaccata da me, potevi guardarla lungamente dalla tua finestra, nel silenzio della sera, sola, smarrita, nel giardino dove tante volte mi aveva coperto di baci, a te pareva di conseguire un premio immeritato e dovevi senza dubbio averne delle estasi profonde » (IV, 1).

Di questo sentimento, che Stefano mette qui a nudo, Valentino appena appena si rendeva conto con esattezza: provava quasi inconsciamente piacere a contemplare Teresa, ad esserle accanto, ad essere da lei preferito nella demenza. Noi pensiamo qui di nuovo alla subcoscienza e agli ultimi drammi del Bracco. Del resto, l'autore stesso pare autorizzarci a ciò quando parla nella lettera-prefazione di « segni sintetici e significativi » da lui sostituiti « alla prolissità del metodico e formale svolgimento psicologico, da cui sono deturpate così spesso le visioni dell'arte » e che devono avere il potere di determinare quella virtù di penetrazione che è il principio di ogni godimento intellettuale; tutto ciò è molto simile al « complesso sintetico di segni significativi », di cui il Bracco stesso parla nella nota introduttiva al *Piccolo santo* e che servirà a rivelare il dramma intimo di Fiorenzo Barsi ed a conferire alla scena la trasparenza necessaria a rendere comprensibile anche quello che non è veramente espresso. Perciò non tutto è precisato con dovizia di particolari, ma spesso è solo accennato, lasciato all'intuizione dello spettatore, specie in momenti in cui un'eccessiva determinazione potrebbe nuocere all'atmosfera di poesia che pervade molte scene del dramma. « Voi non avete dubitato — scrive il Bracco nella lettera-prefazione, rivolgendosi alla Serao — che da quella piccola fonte — per una realtà flagrante, che pur sembra un prodigio, *perché nessuna indagine può precisarne gli elementi e nessun linguaggio può definirla* — sgorgi l'acqua salutare di cui Stefano disconosce il beneficio e di cui Valentino, deforme, negletto e rassegnato, suggerisce furtivamente qualche goccia in una specie di estasi che solleva dalla miseria quotidiana la sua povera esistenza ».

La figura di Valentino¹ ricorda una novella del Bracco, intitolata *Intermezzo - Il Gigante*: il protagonista è un uomo deforme, non più alto di un metro, che non si affligge della sua imperfezione fisica, si appaga di una vita modesta e tranquilla, non aspira ad alcuna cosa che non sia alla sua portata; così egli ragiona: « Che cos'è mai il *tormento*? Il tormento è quella cosa fastidiosa che voi non vi aspettavate e credevate fermamente di non meritare. Ma io, fin da bambino, ho saputo ciò che mi era destinato... Il ciabattino non desidera ciò che desidera il principe. Il coniglio non desidera ciò che desidera il leone. E c'è questo vantaggio: che il ciabattino e il coniglio possono essere soddisfatti più facilmente che il principe ed il leone. Voi siete leone? Tanto peggio per voi! ». Anche

¹ Di Valentino anche Adolfo Orvieto (Gaio) che pure fu uno dei giudici più severi della *Piccola fonte*, ebbe a scrivere nel « Marzocco » del 10-9-1905: « Valentino, il parassita di cuore, il "buon senso" sotto forma di Rigoletto è una figura scenica interessante e caratteristica, specialmente caratteristica in quell'atteggiamento particolarissimo di tenerezza quasi asessuale che egli assume verso Teresa. Qui ogni sfumatura è accennata e precisata con mano ferma ».

Valentino non aspira a nulla che sia al di là del suo mondo modesto ed in questa rassegnazione è felice, come Stefano gli fa osservare.

Baldo Curato ha notato l'affinità tra Valentino e le smarrite creature del Cechov, in particolare lo zio Vania, anche lui succube di un parente, creduto superuomo, il professor Serebrjakov. Per altro verso, lo stesso Curato riconosce in lui, forse con un tantino di esagerazione, « in quel nascondere la sconfitta dietro un velo di scherno e in quel tentativo di sciogliere l'amarezza in un continuo motteggio, un annunciatore, sia pure meno vigoroso, dei tratti beffardamente caustici e di ghignante allegria che costituiscono la nota distintiva di alcune creature benelliane: da Giannetto de *La cena delle beffe*, al buffone dell'*Arzigogolo* e, ancora più giù, a Fabrizio de *Il ragno* e a Sergio de l'*Elefante* » (pag. 110).

Il vecchio marinaio mendicante (« ingenuo rapsodo della saggezza e del fato » lo definisce il Bracco) è una figura importante non solo perché anche su di lui sgorga un po' dell'acqua salutare della piccola fonte (Teresa mostra per lui generosità e benevolenza, tanto nella lucidità, quanto nella demenza), ma soprattutto perché anch'egli, come Valentino e Teresa, è un umile, un infelice, un rassegnato e costituisce con loro, adopero ancora le parole del Bracco, uno dei « tre anelli della eterna e tenace catena di umile e dolorosa bontà che sostiene il mondo squassato dalla superbia, dalla tracotanza e dalla perversità ». Figura quindi altamente significativa nel quadro di quella simpatia per gli umili e gli afflitti¹, che avevamo già notato in *Sperduti nel buio* e che costituisce il nucleo più schiettamente poetico della *Piccola fonte*, la sorgente della commozione che il lavoro può comunicare agli spettatori.

Certo, qualche difetto di struttura è rintracciabile: abbiamo già notato la debolezza del personaggio di Stefano; può inoltre apparire forzato, esagerato, il contrasto fra la tracotanza del creduto superuomo e la modestia di Teresa, di Valentino e del vecchio mendicante, come pure può talvolta sembrare troppo palese la ricerca degli effetti; ma nel complesso la forza emotiva del dramma scuote ed avvince. All'Orvieto è parso che la pazzia di Teresa sia un'accidentalità troppo preordinata ai fini della tesi, che essa non sia necessaria: a parte il fatto che non è illogico l'impazzire di Teresa dopo le continue umiliazioni inflittele da Stefano, noi abbiamo visto come la demenza e poi la morte abbiano una funzione di primissima importanza nel mostrare il vuoto dell'intelletto di Stefano e nel favorire il principio di rigenerazione che si opera in lui.

Il suicidio inatteso di Teresa ha indotto qualcuno a ricordare l'Ibsen; ma quella morte non è intesa come ribellione, bensì ha per il Bracco uno

¹ Pochi anni più tardi crepuscolari ed intimisti faranno della poesia delle cose umili e quotidiane il loro credo estetico.

speciale significato di sacrificio da parte di Teresa, per favorire la resurrezione della coscienza di Stefano: abbiamo visto come questo sia uno dei motivi fondamentali del lavoro. Inoltre Teresa, nella sua rassegnazione, nella sua bontà umile e paziente, è ben lontana dalle eroine del dramma-turgo norvegese. Come sempre il Bracco, anche se vi è qualche intenzione ibseniana in lui, vede i personaggi in una visione sua originale, umanissima, improntata alla sensibilità più schietta. Nota il Levi (*Autori drammatici italiani*, Bologna, 1922, pag. 32) che nella *Piccola fonte* « i personaggi sono essenzialmente napoletani, per la spensieratezza, ma anche per la profondità del sentimento, per quella tale indifferenza paziente, che risente del fatalismo degli orientali, ma anche per la bontà e la generosità dell'animo ».

Si sono citati, per l'affinità dell'argomento con la *Piccola fonte*, molti drammi di altri autori, anche se talvolta vi è solo somiglianza di soggetto o di singoli motivi: da *Prosa* di Paolo Ferrari a *Gabrielle* dell'Augier, da *Rosmersholm* dell'Ibsen a *La femme nue* del Bataille, che però è posteriore di tre anni alla *Piccola fonte*¹, a *Anime solitarie* (*Einsame Menschen*) dello Hauptmann. In Käthe Vockerat di *Anime solitarie* è lo stesso dolore rassegnato, la stessa devozione umile che vi è in Teresa; anch'ella vive solo del suo amore per il marito Johannes, soffre della propria inferiorità, cerca continuamente di sollevarsi un poco verso di lui, di riuscirci il meno possibile molesta (« Ich möchte Dir was sein können... ich genüge Dir nicht » gli mormora alla fine del II atto). Ma, pur soffrendo nel vederlo preferire la compagnia di Anna Mahr alla sua, ella non gli serba alcun rancore, non gliene fa una colpa (anche Teresa dice che né lei, né Valentino sono in grado di giudicare Stefano). Ma in *Einsame Menschen* Käthe ed il suo tormento non occupano la posizione centrale che ha Teresa nella *Piccola fonte*; si tratta di un motivo non proprio marginale o secondario, ma che comunque appare solo in qualche scena, poiché nelle altre l'attenzione dell'autore è rivolta al problema dei rapporti tra Anna Mahr e Johannes; invece nella *Piccola fonte* questo motivo è la vera ragione del dramma.

Vi è pure qualche affinità tra *La piccola fonte* e *La Gioconda* del D'Annunzio. I motivi ispiratori, l'intenzione dell'autore, come pure la lingua e lo stile, sono differenti: il D'Annunzio tratta la sconfitta della bontà, dell'amore coniugale, della legge sociale dinanzi ai diritti insin-

¹ Il Bracco teneva particolarmente a questa priorità; nell'edizione Carabba del teatro completo, *La piccola fonte* è preceduta da una citazione da un articolo di Cesare Levi nella rivista « France-Italie » del 1° gennaio 1914, n. 7, pag. 39: « Afin d'éviter tout malentendu je dois rappeler que la pièce de Bracco (*La piccola fonte*) est antérieure de trois ans à celle de Bataille (*La femme nue*) ».

dacabili della bellezza e dell'arte, mentre il Bracco mostra invece, attraverso il crollo di Stefano ed il suo ricredersi, il trionfo della bontà e dell'umiltà di Teresa, anche se ottenuto a prezzo della morte. Inoltre Meralda e Stefano non rappresentano certo con efficacia i diritti superiori della bellezza e dell'arte, che invece Gioconda Dianti e Lucio Settala rivendicano con convinzione. Tuttavia nel dramma dannunziano il nucleo poetico più vivo è — e qui risiede l'affinità con *La piccola fonte* — in Silvia Settala, creatura dolente, umana, che spinge la sua abnegazione fino al sacrificio, che però, contrariamente a quello di Teresa, riesce vano. Baldo Curato, dopo aver accostato Silvia, oltre che a Teresa Baldi, alla Scilla del Morselli, a certe creature del Porto-Riche e del Bataille ed averla perfino detta non lontana da Ofelia e Desdemona, da Ermengarda e dall'Ellenore dell'*Adolfo* del Constant, conclude: « La nostra partecipazione alla *Gioconda* è dovuta quindi non alla tesi proposta dal poeta, ma proprio a ciò che di quotidiano (ma anche di umano) è nell'opera stessa; il nucleo del dramma si sposta e si riduce in limiti ben più consueti: con l'inserirsi, insomma, negli schemi abituali del tanto calunniato teatro borghese. *La Gioconda* diventa la favola del marito disamorato della moglie e della donna incolpevole e buona che si sacrifica. Sorte un po' mortificante per un lavoro che aspirava a ben più ardite significazioni » (pag. 121).

Intanto il Bracco veniva componendo l'atto unico NOTTE DI NEVE, che, come apprendiamo da una lettera a Lucio D'Ambra, citata dal Cristaldi (pag. 66), non aveva dapprima intenzione di dare alle scene perché lavoro di proporzioni troppo ridotte ed anche perché vi si ritrovano motivi già sfruttati altrove. Cambiò poi idea ed il 30 gennaio 1906 Giacinta Pezzana, Evelina Paoli e Ferruccio Garavaglia lo rappresentavano all'Argentina di Roma, in una serata interamente dedicata al Bracco: vi si riprendevano anche *Infedele* e *Uno degli onesti*. Il lavoro fu applaudito ma non si poté parlare di successo clamoroso; fu soprattutto la fortunatissima *Infedele* ad incontrare il favore del pubblico e ad alzare le sorti della serata. Anche i critici non furono avari di appunti, pur riconoscendo a *Notte di neve* qualità non trascurabili.

Esaminiamone brevemente la trama: l'azione si svolge a Napoli, in uno squallido stambugio, che l'autore si è dato la pena di descrivere minutamente, onde mettere in rilievo la miseria che ne deve risaltare; è una gelida notte invernale e fuori cade la neve. In questo ambiente vivono tra gli stenti Graziella e Salvatore; la donna era vissuta nella corruzione fino a che Salvatore, innamoratosene, non l'aveva presa con sé; egli è figlio di una donna di malaffare, che era riuscita, col denaro ricavato dalla sua abiezione, a mantenerlo in un collegio, dandogli un'educazione

e tenendogli nascosta, per un certo tempo, la sua attività. Uscito di collegio, aveva appresa la vita che conduceva la madre, ne aveva provato una profonda nausea e si era allontanato da lei; al momento in cui si svolge l'azione ha ancora l'animo pieno di rancore. Secondo lui la madre non avrebbe dovuto farlo crescere con l'illusione di essere figlio di una donna onesta, ma avrebbe dovuto tenerlo con sé: in tal modo egli si sarebbe abituato alla corruzione e non vi avrebbe poi trovato nulla di ributtante.

Invece egli ha provato una profonda vergogna per essere vissuto fino ad allora con il denaro proveniente dalla colpa della madre e non vuole più aver nulla a che fare con lei. Non è però mai riuscito a lavorare seriamente ed ha passato vent'anni fra le case di malaffare e le bische, vivendo di espedienti e della sua fortuna al gioco. Conosciuta Graziella, aveva deciso di mutar vita ed aveva cercato di abituarsi ad un lavoro onesto e regolare, senza però riuscirci; all'inizio del dramma apprendiamo anzi che è stato licenziato proprio quel giorno dal padrone di un negozio in cui era commesso. Le prospettive finanziarie dei due sono poco rosee, tanto più che Graziella attende un bambino. Appare improvvisamente Francesca, la madre di Salvatore, che, avendo appreso la loro situazione, reca con sé un sacco di carbone e del denaro, da tempo gelosamente messo in disparte. Salvatore però non riesce a dimenticare il suo risentimento verso di lei; poiché Graziella si mostra disposta ad accettare, pensando al nascituro, egli, furibondo, la abbandona, urlando:

« Per la frenesia materna che ti ha presa, fammelo a pezzi questo poco di coscienza che mi resta, riducilo uno straccio questo mio rimasuglio d'onore che qualche volta mi son creduto di poter salvare. E giacché è destinato che non ci ha da esser scampo per me, io torno piuttosto alle case da gioco, imparerò magari il mestiere del baro, andrò a finire in galera, ma, almeno, mi sarò liberato così dalle femmine che si sono vendute » (scena 4^a).

Graziella, disperata per l'abbandono, decide di suicidarsi ed anche Francesca, che ormai più non si illude di poter vincere l'odio del figlio, prende la stessa risoluzione. Chiudono ermeticamente le aperture della stanza, accendono il fuoco nel braciere ed aspettano la morte.

Molto complessa e contraddittoria è la figura del protagonista, nel quale sentimenti diversi si accavallano. Sappiamo che ha condotto una vita viziosa e che mai ha saputo compiere un lavoro onesto; ci meraviglia quindi quel suo speciale senso dell'onore, che lo porta a troncare i rapporti con la madre, a rifiutare il denaro frutto delle colpe di lei e ad abbandonare Graziella perché questa lo ha accettato; preferisce allontanarsi, gettarsi di nuovo nella mala vita e nella corruzione. Questo suo stato d'animo ci è da lui stesso descritto così nella scena 3^a: « È una

confusione d'odio, di dolore, di lagrime, di superbia e di vigliaccheria. Mi fa ribrezzo la gente svergognata e io per il primo la vergogna l'ho perduta. Non mi posso adattare alla privazione e intanto non so lavorare per guadagnarmi un soldo e non voglio essere sottoposto nemmeno al Padreterno. Sono assetato di bontà, sono assetato di pietà e divento sempre più velenoso e crudele. Levai dal fango una giovane che si struggeva di passione per me e bestemmio l'ora e il momento in cui me la misi al fianco, e le faccio soffrire la fame e il freddo ». È molto simile in questo suo atteggiamento a Pietro Caruso, che, nello sfacelo morale più completo, ha conservato puro un ideale, quello dell'onore della figlia, su cui non ammette transazioni.

Noi sentiamo però che egli, nonostante le sue affermazioni, è moralmente molto inferiore — ed il Bracco lo ha voluto certo tale — alle due donne: Graziella è appassionata, sincera nel suo amore che supera perfino l'istinto materno, se questo non è abbastanza forte per indurla a vivere una volta perduto Salvatore; Francesca è invece l'incarnazione della maternità in tutto quello che essa ha di abnegazione e di sacrificio: pronta a tutti i compromessi, a tutte le umiliazioni inflittele dal figlio che la maledice; fa di tutto per aiutarlo, condannandosi ad una vita di miseria e di mendicizia. Aveva perciò ragione l'Oliva, che, all'indomani della prima (« *Giornale d'Italia* », 31 gennaio 1906), ravvisava nel suicidio finale a due un difetto del dramma, soprattutto per quello che riguarda Francesca che « è così grandemente, così follemente, così selvaggiamente madre, che non s'intende come non voglia vivere ancora per quel figlio adorato che la maledice e la respinge: e non s'intende come non le baleni l'idea di salvare quella disgraziata, vittima anch'essa del suo figliuolo ». Vi sono negli accenti delle due donne, nella loro sofferenza, nel loro strazio per non riuscire a far dimenticare il passato, toni di poesia umana e delicata, come sovente sa raggiungere il Bracco per rendere sentimenti di questo genere.

Contrariamente all'opinione della maggior parte dei critici, il Bracco, pur riconoscendone le proporzioni ridotte e la non troppa novità dei motivi, mostrò di apprezzare molto questo suo lavoro, forse al di là del suo effettivo valore; ne scriveva così a Lucio D'Ambra nella già citata lettera: « Nessuno l'ha vista con serenità. Nessuno ha capito. Tutti ne hanno detto... troppo male. Io sospetto che si tratti della mia migliore cosa » (CRISTALDI, pag. 66). Comunque, accanto ai già notati difetti, vi sono anche qualità: nel quadro realistico di vita — dove l'ambiente squalido concorre a definire meglio la fisionomia morale e lo stato d'animo dei personaggi, — nella sofferenza, delicatamente resa, di Graziella e Francesca, creature appassionate, che non riescono a far dimenticare il passato ed infine nel colore locale napoletano, visibile in personaggi ed ambiente;

in un'altra lettera al D'Ambra, il Bracco così si esprimeva su *Notte di neve*: « Quella favola ben risponde all'indole della fantasia napoletana » (CRISTALDI, pag. 67). Val la pena di rammentare che nel più volte citato scritto *La donna napoletana* (in *Nel mondo della donna* e in *Tra gli uomini e le cose*), vi è un passo che prospetta esattamente il caso di Francesca in *Notte di neve*: « In nome della sua prole, assai spesso la disgraziata che si ostinò a non rinunciare alla maternità continua a esercitare il suo vile mestiere. Per il piccino che porta in grembo o che è già venuto alla luce, ella raddoppia il suo zelo sinistro, ella si avvilisce sempre più o diventa più cinica, più losca, più sfacciata, e l'ambizione di nutrir bene la sua creatura e magari di educarla, di istruirla accanto a sé o lontana da sé quando sarà cresciuta, la inducono a degradazioni di cui ella avrebbe avuto disgusto prima di sapersi madre ».

Il Bracco nega che in casi del genere si possa parlare di degenerazione: vi è in queste creature una passionalità intensa, che è l'opposto della degenerazione. Il passo appena citato costituisce il miglior commento alla figura di Francesca e definisce chiaramente l'atteggiamento del Bracco, che disapprova la brutalità di Salvatore e la sua incomprensione totale per il sentimento materno; questo sentimento rende secondaria in Francesca ogni altra considerazione, la induce a piegarsi ad ogni transazione e ad ogni bassezza. Come tutte le creature femminili del Bracco, anche Graziella e Francesca sono vittime dell'egoismo maschile.

L'autore si è sforzato di adattare la lingua dei personaggi al loro ambiente ed alla loro condizione; è un italiano un po' napoletaneggiante; ciò avviene soprattutto per le due donne, le cui parole sono l'espressione diretta del loro sentire. Non mancano qua e là, sotto l'influsso della piena dei sentimenti che sgorgano spontanei, alcune sgrammaticature e scorrettezze non prive di efficacia. In Salvatore una certa tendenza all'autoanalisi ed al ragionamento talvolta un po' retorico ci ricorda l'educazione più elevata che ha ricevuto.

Più tardi il Bracco volse *Notte di neve* in dialetto napoletano, facendola rappresentare al Sannazzaro dalla Compagnia di Mariù Glech col titolo *Nuttat' e neve*, accentuandone così gli elementi folcloristici locali. Nel preambolo all'edizione della versione dialettale mette in rilievo che aveva dovuto serbare qua e là, nel periodo, nella frase, nelle parole, un certo ibridismo attinente al profilo ed alla psicologia dei personaggi. Infatti il dialetto varia ed è più o meno ricco di termini o frasi echeggianti l'italiano, a seconda delle diversità sociali, morali, intellettuali della persona che parla ed anzi, nella stessa persona, varia a seconda dell'argomento della conversazione. Aggiunge il Bracco, a guisa di esempio: « Non vi meravigliate se Francesca, in *Nuttat' e neve*, dice: "da oggi in avanti" come direbbe un partenopeo di condizione media parlando quasi pulito,

e se Salvatore dice: "l'ombra è nu destino 'nfame" come un personaggio di dramma italiano con negli orecchi e nella bocca l'ortofonia del popolo di Napoli ».

Nello stesso anno di *Notte di neve* l'opera del Bracco si arricchisce di un altro dramma, *I FANTASMI*, rappresentato per la prima volta al Sanzazaro di Napoli il 19 novembre 1906 dalla Compagnia Stabile di Roma, con la Paoli ed il Garavaglia (che in gennaio avevano portato sulle scene *Notte di neve*); il successo fu notevole, tanto di pubblico che di critica. Anche in altre città il lavoro fu accolto con favore; cadde invece a Milano l'11 marzo dell'anno successivo, 1907.

È un dramma psicologico e si regge tutto sull'analisi degli stati d'animo. Raimondo Artunni, scienziato e medico, è tormentato dalla gelosia per la moglie, Giulia, molto più giovane di lui. Ammalato da tempo, man mano che viene acquistando la certezza di non avere più speranza di guarigione (con estrema freddezza ha analizzato la sua malattia e compiuto su se stesso esperimenti e ricerche, consegnando poi ai suoi allievi un manoscritto contenente le osservazioni fatte), la gelosia diventa ossessione parossistica. La moglie gli è stata fedele per dieci anni e non ha offerto il minimo motivo di sospetto (Raimondo stesso lo riconosce); infatti quello che più lo tormenta non è né il passato né il presente, bensì il futuro: egli teme che, dopo la sua morte, Giulia possa innamorarsi di nuovo. Questo pensiero non gli lascia pace, nonostante le assicurazioni della moglie; vorrebbe scendere nella tomba con la certezza assoluta di conservare eternamente il possesso dell'anima di lei. In un colloquio con Giulia (I, 4) analizza egli stesso il tormento del suo animo con la medesima precisione con cui ha esaminato scientificamente la salute del suo corpo, obbedendo alla stessa sete di indagine.

Il Bracco studia la gelosia come uno stato d'animo morboso, una frenesia ingiustificata, una malattia nella sua fase più acuta e ne analizza gli effetti sul protagonista. Questi è ben cosciente dell'anormalità e dell'ingiustizia della sua fissazione (« Chi crede che la gelosia nasca soltanto col sospetto, non la conosce, no, non la conosce questa malattia diabolica »); ma essa lo pervade tutto e lo costringe a tormentare la moglie e se stesso: « Io mi vendereì l'anima per poter morire con la sicurezza assoluta di non essere tradito... ecco qual'è il martirio che la visione della morte è venuta ad impormi e che nell'agonia mi darà spasimi a cui non è mai stato condannato un agonizzante » (I, 4).

Quando un gruppo di allievi di Raimondo si presenta per fargli visita egli non vuole riceverli: essi sono per lui ormai il simbolo della giovinezza, sono coloro che, come la moglie, gli sopravvivranno e forse qualcuno di loro saprà farsi amare da lei... Si ricrede poi ed acconsente al

colloquio con loro per metterli al corrente delle indagini scientifiche da lui compiute sul suo stesso corpo. Il suo dubbio non è del tutto ingiustificato perché fra gli allievi ve ne è uno, Luciano Marnieri, che è da tempo innamorato di Giulia, senza speranza di essere ricambiato; del resto ella ignora questa passione. Quando apprende che la malattia del professor Artunni sta ormai per vincere la resistenza del suo organismo, Luciano è profondamente turbato e per un momento l'idea terribile di poter approfittare di questa morte per conquistare Giulia gli passa per la mente: ne ha però subito profondo ribrezzo e la definisce un « moto istintivo di egoismo nefando »; il Bracco sempre attento ai minimi mutamenti nell'animo dei suoi personaggi, ha saputo mettere in rilievo — con qualche battuta e con le didascalie — il turbamento e le varie sensazioni che prova Luciano (I, 2 e 3).

Durante il colloquio che il professore ha con i suoi scolari (II atto) il turbamento di Luciano è tale da colpire Raimondo e da suscitare in lui qualche sospetto. In una scena magistrale (la 3^a dell'atto II), egli riesce a carpirgli il suo segreto, interrogandolo, mettendo a nudo il suo animo e valutando con freddezza le parole che gli sfuggono e le sue reticenze. Egli, benché sicuro della completa onestà di sua moglie, ha ora un motivo di più per tormentarla: le rivela quanto ha appreso e giunge ad esigere da lei il giuramento che mai si lascerà commuovere dalla passione di Luciano. Giulia, pur assicurandolo del suo affetto e della sua fedeltà, non vuole giurare, perché questo le sembrerebbe costringere la sua volontà, i suoi sentimenti, mentre ella, invece, desidera essere fedele alla memoria del marito in piena libertà; di fronte alle insistenze di lui prorompe: « Non lo sai, non lo comprendi che il farmi giurare un patto sarebbe una miserabile cosa per me e per te? E non comprendi, non comprendi che non basta ottenere un giuramento per impossessarsi di un'anima? » (II, 5).

Il III ed il IV atto si svolgono qualche anno dopo la morte di Raimondo, Giulia si è mantenuta fedele alla sua memoria, anzi, come ella stessa gli aveva detto di voler fare, per elevare « a religione il sentimento della fedeltà », fonda un ospizio, in cui alloggeranno vedove indigenti e decise a non risposarsi ed a vivere solo nel ricordo del marito morto. Luciano è partito ed è stato lontano alcuni anni; tuttavia la passione non si è spenta ed è per lui continua fonte di tormento. Sua madre, disperata per questa situazione, si reca a far visita a Giulia, confidando di indurla a commozione: inutilmente; Giulia non ammette la benché minima scalfittura alla fedeltà al marito morto ed è intenzionata a serbarla piena e completa.

Tuttavia alcune frasi di lei, sparse qua e là nei due atti, ci rivelano che, nel suo subcosciente, è celato e sta lentamente aprendosi il varco un anelito alla libertà, una forza della natura che potrebbe indurla ad

amare nuovamente. Da alcune espressioni noi comprendiamo che sente la fedeltà piuttosto quale dovere (anche se non ha giurato, come avrebbe voluto Raimondo) che quale sentimento istintivo, come vorrebbe far credere. All'inizio non è per niente cosciente dell'impulso che a poco a poco si sta facendo strada in lei. Seguiamo le tappe di questo cammino. Nella scena 4^a dell'atto III ella dice a Manlio, un allievo del marito, di sentirsi oppressa dall'ammirazione che tutti provano per la sua fedeltà al morto: « E io ne sono soffocata, sì, ne sono soffocata nell'anima, perché ho l'impressione che mi si tolga perfino la libertà di pensare, di sentire e di spasimare come voglio io! ». È già un primo vago accenno al suo bisogno di libertà. Molto significativa è una frase di Giulia nel colloquio con la madre di Luciano (III, 6): « Avrei il dovere di morire se sapessi di amare »: l'idea di « dovere » si definisce ora più nettamente.

Ma soprattutto i sentimenti latenti nel subcosciente di Giulia prendono corpo nei colloqui dell'atto IV con Gilberta Mirelli, che ha abitato nell'ospizio per un certo tempo e che ora si appresta a lasciarlo, essendo entrata in possesso del patrimonio lasciato dal defunto marito. Gilberta, che ha solo 22 anni, appare anch'essa fermamente decisa a serbare fedeltà alla memoria del morto ed offre a Giulia di affiancarsi a lei nell'amministrazione della casa e nel sostenerne le spese: Giulia però rifiuta con parole nelle quali ritorna l'idea di dovere, non disgiunta da intima, rassegnata tristezza: « No, creatura mia buona. No! (*Sovreccitandosi dolorosamente*) Io sola devo mantenerla, perché soltanto a me è davvero necessaria. Io sola devo alimentarla. Io sola, io sola, devo amarla più di ogni altra cosa al mondo, perché a me null'altro è concesso! » (IV, 2). È ella stessa, anzi, ad esortare Gilberta a non soffocare la voce della natura in lei, a non ostinarsi in un eroismo inutile (« Lasciate che liberamente la vostra giovinezza scelga la sua strada » [IV, 6]). Ed è con una leggera punta di invidia che la prega di darle frequentemente sue notizie, quasi le sembrasse di avere attraverso di esse un contatto con quella vita, che il suo istinto più sincero — che risale con sempre maggior evidenza dal subcosciente — vorrebbe vivere: « Io voglio, giorno per giorno, sapere, come se io stessi dentro di voi, ciò che pensate, ciò che sentite, ciò che amate: ciò che amate, soprattutto, e in che modo sapete amare » (IV, 6). Giulia sente profondamente la differenza tra la situazione di Gilberta, che vuole — liberamente — mantenersi fedele al marito, senza che alcuna promessa ve la obblighi (anzi il marito stesso l'aveva esortata a disporre del suo avvenire secondo le avrebbe dettato il cuore), e la sua propria: ella ormai si sente prigioniera di un dovere, di un *fantasma* (« Quel povero geloso, dopo aver creato egli stesso il destino del mio cuore, quanto più tempo passa tanto più tenacemente mi tiene incatenata! » ella dirà nella scena 8^a).

È così creata la situazione adatta al conflitto tra passato e futuro, tra obbligo ed istinto: ed esso scoppierà furibondo nell'animo di Giulia quando la madre di Luciano verrà un'altra volta a supplicarla di aver pietà del figlio, che, disperato, sta per partire con una rischiosa spedizione scientifica ed è in uno stato d'animo tale da far temere che cerchi la morte. È la lotta tra i due fantasmi, Raimondo e Luciano, tra la morte e la vita, che dilania Giulia: « Non capite quello che io soffro? Non vi accorgete che l'energia con cui vi ho respinta finora sta per esaurirsi? », ella dice alla signora Marnieri (IV, 8). L'istinto sembra ad un certo momento avere la meglio sulla volontà. Ma, mentre sta per uscire e raggiungere Luciano, ella si ferma di colpo: la suggestione del fantasma morto è ostacolo troppo arduo e non le permette di proseguire. Mormorando più volte: « non posso! », si accascia su una sedia. Su questo suo tormento si chiude il dramma.

È stato rilevato da alcuni critici (per esempio dal Biondolillo, nel suo saggio sul Bracco, e dal Forster, nel « Mattino » del 20 novembre 1906, all'indomani della « prima ») che Luciano non appare mai in scena negli ultimi due atti e che egli, per Giulia, vive solo attraverso il ricordo delle parole di Raimondo ed attraverso quelle della madre; Luciano, in sostanza, non avrebbe sufficiente rilievo per svolgere — nel conflitto tra lui e Raimondo che si svolge nell'animo di Giulia — la parte importante che l'autore gli ha assegnato. È forse qui uno dei limiti principali del lavoro, ma esso è in funzione della struttura stessa del dramma: *I fantasmi* è una lotta di due assenti, di due spettri: l'uno morto, ma vivo attraverso il ricordo della sua frenesia morbosa, l'altro lontano, ma presente attraverso le parole della madre. Il fatto che Luciano non appaia personalmente a difendere la sua causa presso Giulia è giustificato dall'equilibrio stesso del conflitto. Abbiamo inoltre visto che il tormento di Giulia deriva da un imprecisato anelito a seguire la voce della natura e della giovinezza, non da una specifica attrazione verso la persona di Luciano: ella non appare mai innamorata di lui, anzi, in più punti, la vediamo indifferente a questo riguardo. Ella ama l'amore quale manifestazione del suo bisogno di vita, anzi, più ancora dell'amore, ama la libertà, l'affrancamento dalla schiavitù che la frenesia di Raimondo le aveva imposta. Ho rilevato alcuni momenti in cui si esprime con maggiore evidenza questo suo desiderio di libertà, dal rifiuto di prestare il giuramento voluto da Raimondo all'invidia provata per Gilberta Mirelli. Il fantasma Luciano non è che un simbolo di questo anelito.

Detto questo, bisogna però riconoscere che le forze che dilanano Giulia appaiono alquanto distanti nel tempo e nello spazio; la gelosia irragionevole del marito morto ormai da parecchio tempo e l'amore di Luciano, che si manifesta per interposta persona, sembrano motivi troppo

deboli per dar origine ad una vera lotta di passioni; esse hanno più che altro valore di simboli: da una parte il dovere, sia pure ideale, dall'altra il bisogno di libertà. Conflitto quindi più ideologico che passionale: questo dato di sapore intellettualistico sminuisce l'intensità del dramma. Appunto per questo riconoscevo che la lontananza di Luciano è un limite de *I fantasmi*: non tanto come elemento isolato, quanto nel quadro del concetto ispiratore del lavoro: alla stessa stregua l'irragionevole monomania dell'Artunni non sembra sufficiente ad ossessionare Giulia ancora tanto tempo dopo la morte di lui. La figura dell'Artunni, col suo sentimento spinto all'eccesso, lascia in fondo un po' perplessi, anche se bisogna ammettere che, accettata come punto di partenza una passione così irragionevole, l'analisi psicologica è ben condotta e lumeggia bene il suo stato d'animo. Lascia pure perplessi la separazione, forse troppo netta, del lavoro in due parti: i primi due atti hanno al centro la monomania di Raimondo, gli ultimi due prospettano il tormento di Giulia; anche se quest'ultimo motivo è in funzione del primo, si ha l'impressione di una mancanza di unità.

Entrambi i drammi sono resi con molta intensità, specialmente quello della donna: qui è fondamentale osservare il progressivo manifestarsi della sua aspirazione alla vita, aspirazione prima informe, celata nel subcosciente, poi a poco a poco più impellente. È vero che talvolta, specie nel III atto, si ha l'impressione che l'azione ristagni e si è distolti da qualche episodio secondario o da qualche lungaggine, ma verso la fine del IV atto il lavoro ritrova vigore ed intensità. Quando il Pozza, nel « Corriere della Sera » del 12 marzo 1907, all'indomani della sfortunata rappresentazione milanese, ravvisava un difetto di struttura nel fatto che il segreto del lavoro viene svelato troppo presto e che in seguito non possiamo attenderci nulla di nuovo e di inaspettato, perdeva di vista l'importanza del dramma intimo di Giulia negli ultimi due atti.

L'anelito alla libera scelta ci ricorda Ellida, la protagonista della *Donna del mare* dell'Ibsen, decisa ad abbandonare il marito per seguire i suoi sogni ed il suo bisogno di evasione, ma pronta a restare con lui non appena egli le concede la libertà e la responsabilità della scelta. E, al di là di questa somiglianza, *I fantasmi* si ricollega a tutti quei drammi che rivendicano i diritti della personalità e dell'anima della donna. Giulia si pone quindi accanto a Nora (*Casa di bambola*) e ad Anna (*Diritti dell'anima*). Ma Giulia è anche intimamente vicina alle altre eroine del Bracco; l'ossessione di Raimondo non è altro che un'ennesima incarnazione dell'egoismo maschile, che pretende sottomettere l'anima della donna alla sua volontà e che, non pago di tormentarla in vita, continua a costituire la sua ossessione anche in morte. Giulia, che a questo dominio si rassegna, soffocando le aspirazioni della sua personalità quando si manifestano, è più vicina a Teresa Baldi che non a Caterina Nemi ed a Claudia

di Montefranco, ribelli con tutte le loro forze alle pretese di dominio dell'uomo.

Pochi giorni dopo la prima Giuseppe Antonio Borgese pubblicava nel « Mattino » (22 novembre 1906) un articolo notevole: in esso — dopo aver definito *I fantasmi* una « stupenda opera d'arte », affermazione da accettarsi con una certa riserva — forniva un'interpretazione suggestiva del lavoro: notava che nel dramma Dio è completamente assente e che i personaggi agiscono e pensano non contro, ma fuori della religione. Appunto da questo dissolvimento della fede e dalla mancanza di un ideale cui credere nascono le idee fisse, le costruzioni arbitrarie della mente, i fantasmi, appunto: « L'eccesso di vita intima — scriveva il Borgese — ci vieta di guardare con occhi chiari la vita che ci fremente intorno; l'anima che si piega su se stessa diventa fiacca quando è l'ora di operare fuori. Ciascheduno, distrutto il grande oltremondo, si crea nel suo piccolo cuore un piccolo e miserabile oltremondo di fantasmi. Poi questi esseri irreali, creati dalla nostra solitudine, divengono i nostri padroni e, quando ci hanno resi inetti ad afferrare la realtà, ci strangolano e ci stritolano. Questo fanno i *Fantasmi* ». Il dramma è dunque, secondo il Borgese, una rappresentazione formidabile della moderna irreligiosità.

L'interpretazione, come giudizio *a posteriori*, è accettabile, ma è dubbio che questo sia stato veramente l'intento del Bracco. La sua attenzione è stata soprattutto attratta dalla rappresentazione di uno stato d'animo eccezionale (l'iper gelosia dell'Artunni) e dell'egoismo maschile prolungantesi al di là della vita (e conseguente infelicità femminile), nonché dalla rivendicazione della libertà della donna. Questi sono i motivi essenziali del lavoro dal punto di vista del contenuto, mentre dal punto di vista estetico-drammatico l'analisi psicologica, sia in Giulia che in Raimondo, è abile ed accurata. Accanto a questi fattori acquista altresì particolare rilievo lo studio del subcosciente, che, come notavamo, viene condotto nell'animo di Giulia in diversi momenti, seguendo una progressione: *I fantasmi* preludono ormai direttamente al « complesso di segni significativi » del *Piccolo santo*; già in altri drammi di pensiero del Bracco abbiamo sottolineato la tendenza a portare l'indagine nei meandri più riposti dell'anima umana; avevamo visto, nel *Trionfo*, in *Fiori d'arancio* ed in *Tragedie dell'anima*, passi in cui ciò era più evidente; ma si trattava appunto di singoli sentimenti o di istinti isolati e momentanei; *I fantasmi*, invece, è un passo in avanti importante: tutto il dramma degli ultimi due atti è costruito sulla lotta tra coscienza e subcoscienza, cioè tra due personalità diverse di una medesima coscienza (ed in questo, ha notato il Tonelli, è già un accenno ai problemi della personalità cari al Pirandello). Sulla strada che dal *Trionfo* conduce al *Piccolo santo* ed ai *Pazzi*, *I fantasmi* è molto più vicino alla meta che al principio.

Nel terminare questo capitolo, ricordo che, sempre nel 1906, il Bracco buttò giù pure due brevissimi lavori, FOTOGRAFIA SENZA... e LA CHIACCHIERINA. Il primo è un vivace dialogo di poche pagine, scritto nel maggio di quell'anno per Tina di Lorenzo ed Armando Falconi invitati ad una festa del Circolo Artistico di Napoli. Il Bracco portava così il suo contributo a festeggiare l'attrice cui erano legati parecchi fra i più bei successi della sua carriera di drammaturgo e che aveva interpretato alcune tra le più grandi figure femminili del suo teatro, da Clelia (*Una donna*) a Caterina Nemi (*Tragedie dell'anima*) a Claudia di Montefranco (*Maternità*); più tardi avrebbe creato ancora le parti di Elena (*Il perfetto amore*), Nanetta d'Altuna (*Nemmeno un bacio*) e Mignon (*Internazionale*).

La chiacchierina è un monologo infantile, scritto per la rivista « Il Giornalino della Domenica » dello scrittore toscano Luigi Bertelli (Vamba). Qualche anno più tardi fu recitato, in una festa scolastica, alla presenza dell'autore, dalla futura moglie del drammaturgo.

DA "NELLINA,, A "IL PICCOLO SANTO,, (1908-1912)

NELLINA ripropone temi cari al Bracco, quali il problema della infanzia abbandonata, le responsabilità dell'abiezione della donna e l'influenza nefasta che può esercitare l'ambiente. È anzi l'ultimo fra i drammi del Bracco in cui questi motivi sociologici e femministi siano al centro dell'ispirazione del poeta, la cui attenzione d'ora innanzi sarà rivolta — a parte qualche briosa commedia — al concretarsi di quella forma d'arte che si è convenuto di chiamare « inespressione espressiva ». La Compagnia di Teresa Mariani mise in scena *Nellina* per la prima volta al Manzoni di Milano l'11 febbraio 1908. Il successo fu molto contrastato; si trattò — come riferì Giovanni Pozza sul « Corriere della Sera » l'indomani — di una serata di confusione, di battaglia, di incertezza, dove fu dato udire i giudizi più disparati. Lo stesso Pozza fu molto cauto, forse anzi troppo severo, nel suo apprezzamento. Il successo fu invece vibrante circa una settimana più tardi, il 19 febbraio, al teatro dei Fiorentini di Napoli, nell'interpretazione di Emma Gramatica e di Ruggero Ruggeri.

Nellina è una fanciulla, che la madre, Gigetta, sedotta giovanissima e da allora vivente nella corruzione, aveva abbandonata in un ospizio: le era parso in un primo tempo di non provare alcun affetto per il frutto — non voluto — della sua colpa. In seguito, dopo molti anni di vita depravata, era stata presa dal rimorso e dalla tristezza ed era riuscita ad indurre Cesare D'Arconte, allora suo amante, ad accogliere presso di sé la creatura abbandonata, mentre ella, da parte sua, si impegnava a non rivelarle il rapporto di sangue che le legava. Questo è l'antefatto.

Il primo atto si svolge in casa di Cesare, che, provveduto alla liquidazione di Gigetta, spera di sedurre Nellina; questa però non sente che ribrezzo per lui e fugge da casa sua per unirsi a Giacomo, figlio di Cesare, che l'ama di amore sincero. Non può però restare a lungo con lui; gli anni passati in casa di Cesare, la sensazione di essere stata alle-

vata da lui per potersene saziare, hanno concorso ad instillare in lei un odio ferocissimo per tutti gli uomini (« di veleno mi avete nutrita », grida a Cesare, I, 8) ed ella sente prepotente la necessità di esercitare sugli uomini — attraverso la depravazione sua e loro — la vendetta di tutte le donne ingannate e sfruttate. Ammette che Giacomo è diverso dagli altri e probabilmente prova anche amore per lui, ma l'istintivo bisogno di lussuria, la corruzione, nella quale è cresciuta e da cui è tutta pervasa, la spingono al vizio. Gigetta — che è riuscita ad avvicinarsi a lei, a guadagnarne la fiducia e l'amicizia, senza mai avere il coraggio di rivelarle di essere sua madre — vedendo la figlia seguire la sua stessa strada ed andare incontro alle stesse sofferenze da lei patite, tenta invano di dissuaderla e di indurla a riconciliarsi con Giacomo.

La strada dell'abiezione è ormai aperta davanti a Nellina ed ella, tutta presa dalla sua frenesia vendicativa, dalla sua depravazione innata, vi si avvia risolutamente, nonostante Giacomo sia disposto a riconciliarsi con lei; il loro colloquio occupa la scena 5^a dell'atto II ed è drammatico, soprattutto nella lotta che vediamo svolgersi in Nellina tra il cumulo degli istinti malvagi che la pervadono e l'affetto per Giacomo; è l'inclinazione migliore che alla fine soccombe; ella stessa se ne rende conto quando ammette che, per poter vivere di nuovo con Giacomo, dovrebbe compiere il miracolo di diventare un'altra donna.

Nel III atto vediamo Gigetta ammalata; ella ha chiamato presso di sé Nellina ed è sul punto di rivelarle il segreto della sua nascita. Quando però sente la figlia inveire contro le madri che abbandonano le loro creature e sostenere che meglio sarebbe ucciderle che lasciarle andare incontro ad una vita che sarà fatalmente di miseria e depravazione, le vien meno di nuovo il coraggio di dirle la verità. Le racconta di aver visto Giacomo e la supplica nuovamente di ritornare da lui, che continua ad amarla sinceramente. Mentre Gigetta parla così a Nellina, che piange sommessamente, di un pianto che pare preludere ad una rigenerazione, cala il sipario. Cito le ultime righe del dramma, molto caratteristiche:

Gigetta (sta riferendo il suo colloquio con Giacomo): « E mi disse di più... Mi disse... ». (*Il languore la vince. Ella tace. Ma il suo pensiero continua a parlare*) (*Si odono il pensiero di Gigetta e, appena, in un ritmo piano, i singulti di Nellina*) (*Il sipario cala lentamente*).

Il Bracco ha lasciato così indeterminata, « inespressa », la conclusione del lavoro, insistendo particolarmente sul fatto che il dramma si prolunga nel pensiero delle protagoniste, nella loro sofferenza, al di là delle pure e semplici parole. Il Forster ha giustamente notato che se Gigetta avesse alla fine rivelato la verità e Nellina si fosse ravveduta davanti alla morente, il finale avrebbe avuto un che di falso, di convenzionale, di forzato. Col lasciare in sospeso la conclusione, invece, il Bracco ha accentuato la tri-

stezza della situazione in cui si dibattono le due donne, la fatalità della loro sofferenza, la vastità ed insieme l'ineluttabilità del dramma della infanzia abbandonata e della depravazione istintiva, di cui *Nellina* non vuol dare che uno squarcio: esso è dramma troppo ampio per essere racchiuso interamente nel breve giro di tre atti, troppo terribile perché una conclusione felice non suoni un po' falsa e voluta. Questa credo sia dunque stata l'intenzione del Bracco nello scrivere la didascalia che conclude *Nellina*: far risaltare la tragicità del problema trattato e la difficoltà di una soluzione felice, nel teatro come nella vita.

Nellina è figura drammaticamente possente, nella sua malvagità istintiva e nella sua sofferenza rattenuta, ben degna di stare accanto alle altre eroine del Bracco. È anch'ella una vittima dell'egoismo maschile e sopra tutto dell'ambiente che la predispone fatalmente al male, come avviene per i protagonisti di *Notte di neve* e del I e III atto di *Sperduti nel buio*; vani sono in lei i tentativi di sfuggire alla nefasta influenza del mondo morale in cui è cresciuta: il fatalismo pessimista del Bracco ci presenta l'abiezione di Nellina come l'ineluttabile risultato cui la sua adolescenza doveva arrivare. Abbandonata dalla madre, cresciuta poi nella casa di un uomo corrotto, che non attendeva che il suo completo fiorire per farla sua preda, la bontà d'animo e l'onestà sono per lei parole vane, il male è in lei istintivo: « Tutte le vigliaccherie si unirono per farmi come sono!... e sarebbe bastata quella di mettermi al mondo come un mucchietto di fango affidato al vento », dice a Gigetta (II, 3). Fin dalla sua prima comparsa in scena, nel I atto, ancora in casa di Cesare, dai suoi gesti, dalle sue parole, si intuisce l'inclinazione verso il male, la depravazione potenziale ed insieme il sordo rancore verso chi l'ha resa tale.

Come a Paolina di *Sperduti nel buio*, così a Nellina nessuno ha provveduto a dare principi morali saldi, a formare una coscienza. Nata dal vizio, solo al vizio è destinata. Senonché, contrariamente a Paolina, creatura tutta istinto inconscio, Nellina riflette e riflette molto su se stessa, sul suo carattere, sulle persone che le stanno attorno e sa che la sua depravazione non è che il risultato della depravazione altrui: maledice la madre che la mise al mondo, destinandola fatalmente alla corruzione, e maledice soprattutto gli uomini, la cui insaziata sete di piacere è fonte di atroci sofferenze; il suo odio per gli uomini è superiore a quello per la madre che l'aveva abbandonata: « Non ci sarebbero delle madri mostruose se non ci fossero degli uomini infami! » (II, 3).

La responsabilità dell'egoismo maschile, causa prima dell'abiezione della donna, è un motivo che quasi tutti i precedenti drammi del Bracco ci hanno reso familiare. Quello che qui è nuovo è il comportamento di Nellina di fronte all'egoismo degli uomini: ella non si rassegna alla sofferenza intima come Teresa e Giulia, non si chiude in se stessa, ibseniana-

mente proclamando i suoi diritti, come Caterina e Claudia, ma risolve di vendicarsi di coloro che la fecero come ella è, di fare anzi della sua vendetta la vendetta di tutte le donne ingannate o tormentate dagli uomini. Quella rivincita femminile sull'uomo che Clara, Anna e Tilde si erano prese in forma comica, allegramente, è qui vista nel suo lato più fosco e tragico. Dice Nellina stessa (II, 3): « Sono nata e cresciuta con una specie di febbre vendicativa, che mi fa coraggiosa ». Ella « è nata corrotta e vuole esserlo quanto più le è possibile con tutti i più raffinati artifizi per avere la sua allegra rivincita, per essere crudele quanto gli altri furono crudeli con lei » (Pozza).

Questa sete di vendetta la spinge sempre più giù per la china: invano Gigetta, disperata, tenta dissuaderla, invano Giacomo l'ama disinteressatamente, invano un barlume di onestà, presente sempre anche nelle creature più depravate, la spinge verso Giacomo; l'istinto malefico in lei è troppo forte. Così la sua vendetta ricade anche su Giacomo, che, benché irresponsabile, espierà le colpe di tutti gli uomini. Non solo, ma essa ricadrà anche su Nellina stessa, che la vita depravata e piena di falsa allegria condurrà fatalmente all'infelicità. Gigetta stessa, la quale prova ormai tutte le sofferenze, morali e fisiche, conseguenze di una tal vita, la ammonisce (III, 2): « Continuerai a credere di compiere così la tua vendetta, e continuerai a non vedere che essa ricade sulla tua testa, continuerai a ridere, a ridere, a ridere ». E già nella prima scena del lavoro, il Bracco aveva fatto enunciare a Cesare D'Arconte questo motivo morale fra i più essenziali del dramma: « Si suol dire che la prostituzione è la vendetta delle donne contro gli uomini; ma è molto difficile che esse medesime non restino miseramente vittime della loro vendetta. E anche l'uomo più cinico ne è talvolta... conturbato! ».

Tutti i personaggi si muovono in un cerchio di vizio e di dolore, dove scontano colpe anche non proprie e cui nessuno sfugge: non Gigetta, disperata nel vedere la figlia perdersi, non Giacomo, innocente, ma condannato a soffrire per tutto il suo sesso, non Cesare, prigioniero dei suoi vizi e privato del suo unico affetto puro, quello del figlio, non Nellina, infine, strumento di quella vendetta che finirà per coinvolgere anche lei. Qualsiasi tentativo di cambiare questo destino è vano, per una specie di terribile necessità, di fatalità ineluttabile, che domina questo dramma, intimamente doloroso e pessimistico, come aveva dominato tanti altri lavori del Bracco, da *Sperduti nel buio* a *Notte di neve*, da *I fantasmi* a *Maternità*, alla *Piccola fonte*.

Il Pozza ha notato che i personaggi del dramma hanno un che di generico, di costruito, di troppo logico che li allontana dalla vita reale, così complessa e così dominata dalla circostanza e dal caso; i personaggi sarebbero usciti non dall'osservazione, ma dalla generalizzazione e dalla teoria,

non avrebbero fisionomia e segni caratteristici, sì da mancare di persuasione e commozione. L'appunto è giustificato, specie per i personaggi minori (l'amore di Giacomo è solo accennato, non fatto vibrare sulla scena e così pure è della tristezza e dei vizi di Cesare; anche la figura di Gigetta ha qualche cosa di artificioso), ma anche — parzialmente — per Nellina, di cui forse è troppo accentuata quella mania di vendetta che la porta a calpestare l'amore che pur prova per Giacomo. Ma d'altra parte — ed il Pozza stesso lo riconobbe — il Bracco non voleva — in questo, come in altri drammi — mettere in scena il caso comune, l'individuo quale copia della realtà quotidiana, bensì la figura eccezionale, espressione di un pensiero, di un'idea particolare. Nellina è pervasa quasi morbosamente da una specie di monomania, come animati da monomanie erano, in senso differente, tanto Claudia di Montefranco (*Maternità*) quanto Raimondo Artunni (*I fantasmi*) e Lucio Saffi (*Il trionfo*). Nel giudicare il Bracco, drammaturgo intimamente idealista, non bisogna lasciarsi troppo influenzare dall'estetica del verismo. Tutt'al più il Bracco è verista nella pittura degli ambienti: ma nei personaggi egli trasmette sempre la forza di un pensiero, di una rivendicazione, di una passione, anche se questa non è comune a tutti gli uomini. Ammessa l'esistenza di siffatte creature eccezionali, occorre che esse agiscano non in base alla logica comune, ma in base alla logica particolare del pensiero animatore dell'autore, occorre vedere se in questi personaggi al di sopra della realtà vi è tale palpito umano da renderli verisimili, da farne insomma non semplici simboli di un'idea, ma creature vive, anche se rare o sovrumane; mi pare che il Bracco sia riuscito a questo: abbiamo visto a più riprese che le sue figure sono così piene di umanità, di passione, da non perdere mai il contatto con la vita, da non sembrare mai aprioristiche costruzioni cerebrali od astrazioni chimeriche: esse soffrono sulla scena, si dibattono non come fantocci, ma come uomini.

Questo avviene anche in Nellina: la protagonista non è un semplice simbolo della vendetta muliebre, ma è donna palpitante di vita e sofferenza: ciò soprattutto è visibile nelle scene 4^a e 5^a del II atto (colloquio con Giacomo), in cui ella si dibatte tra la sua inclinazione al vizio ed il sentimento più puro che la porta verso Giacomo; il fatto stesso che questo sentimento esista in lei, sia pure debole, sia pure celato, la rende umana e le impedisce di apparire la pura e semplice incarnazione di un'idea. Del resto, anche il suo istinto malefico non è semplicemente un presupposto, ma lo vediamo agire sulla scena, lo vediamo determinare le azioni di Nellina e tormentarla, pervaderla con una forza cui ella non riesce a sottrarsi. Le scene 4^a e 5^a del II atto sono dunque di estrema importanza e la lotta che si svolge nell'anima di Nellina ne fa una figura vibrante di vita.

Il Biondolillo avrebbe voluto che questo conflitto fosse maggiormente rappresentato « e non lasciato intuire »: ma il Bracco, lo sappiamo, tende

verso una forma drammatica (l'inespressione espressiva), in cui i sentimenti dei personaggi sono appena accennati e molto è lasciato proprio all'intuizione dello spettatore o lettore; sappiamo inoltre che egli è un maestro dell'analisi psicologica e che spesso gli bastano poche battute significative per definire tutto uno stato d'animo. Nelle scene 4^a e 5^a del II atto, le reazioni di Nellina, le sue parole, la spontaneità con cui svela a Giacomo, sicura di trafiggere il suo cuore, di aspettare degli uomini, e con cui poi si aggrappa a lui sperando di trattenerlo, sono sufficienti a far intuire la presenza, nel suo intimo, dei due istinti contrari. Per queste ragioni credo si possa affermare che la figura di Nellina, nonostante gli accenti teatrali con cui proclama la sua missione di vendetta in nome di tutto il suo sesso, è figura profondamente umana, poetica e viva, ben degna di essere uscita dalla penna del creatore di Caterina, Claudia e Teresa.

Anche il personaggio di Gigetta ha accenti di commozione sincera, specie nel suo affetto sempre crescente per la figlia abbandonata e nei suoi tentativi disperati di salvarla dalla sorte cui va incontro. Le sue sofferenze morali e fisiche rappresentano la fine di quella depravazione, di cui la figura di Nellina rappresenta l'inizio. Il Bracco la mette accanto alla protagonista del dramma, quasi come una controfigura di quello che sarà Nellina stessa un giorno, quando avrà compiuto la vendetta cui tanto agogna e le cui conseguenze ricadranno su di lei: Gigetta ha quindi la funzione di rinforzare uno dei concetti più importanti del lavoro e di rendere più drammatica la tristezza che lo riempie tutto. Certo, può sembrare illogico che non trovi mai la forza di darsi a conoscere alla figlia, che non ricorra a questa rivelazione nemmeno quando la vede decisa ad immergersi nella corruzione; sembra strano che nemmeno un moto involontario induca Nellina ad intuire qualcosa e che questa non cerchi mai di spiegarsi meglio l'attaccamento di Gigetta a lei. Ma tutto ciò è forse stato voluto dal Bracco, sia per evitare un espediente teatrale così comune come l'agnizione, sia per accentuare quell'atmosfera di ineluttabilità dolorosa nella quale è immerso il dramma e che nega gioia e consolazione a tutti i personaggi.

Indubbiamente alcuni difetti di *Nellina* saltano agli occhi: qua e là si sente lo sforzo, la solita abbondanza verbale fa capolino, talvolta il sentimento si converte in sentimentalismo patetico, un po' fiacco e convenzionale; nel complesso però, il lavoro è denso di significato e, in alcuni momenti, drammaticamente efficace.

Se nel 1909 nessun nuovo lavoro del Bracco apparve sulle scene, esso è nondimeno un anno importantissimo, poiché nell'aprile (come avverte una nota in calce al testo dell'edizione Sandron) fu terminato di scrivere *Il piccolo santo*, l'opera forse più originale del drammaturgo; fu pubbli-

cato in volume l'anno dopo e rappresentato solo nel 1912. Prima di passare al *Piccolo santo*, esamineremo brevemente le due commedie che lo precedono in ordine di rappresentazione e che andarono in scena verso la fine del 1910.

AD ARMI CORTE è un brevissimo atto unico che l'autore aveva pubblicato nella « Lettura » senza l'intenzione di farlo rappresentare. Esso piacque all'attrice Maria Melato che insistette per portarlo alla ribalta; la prima ebbe luogo al Manzoni di Milano il 14 novembre 1910, in una serata in cui si davano anche *La crisi* del Praga e *Fuoco al convento* del Bellotti. Il Bracco aveva acconsentito alla rappresentazione, ma non era parso interessarsene particolarmente, tanto che, pur trovandosi a Milano in quei giorni, ne era ripartito poche ore prima dello spettacolo. La brillante ed arguta commediola piacque parecchio al pubblico. Essa si regge su una situazione un po' paradossale: Laurina apprende che il suo amante, Riccardo, da una settimana la tradisce con Valeria, moglie di un noto chirurgo. Ben decisa a non lasciarselo strappare, si reca in casa di Valeria invitandola a troncare la sua relazione con Riccardo e minacciando, in caso contrario, di mostrare al marito di lei una lettera compromettente. Valeria, impaurita, finisce per arrendersi e poiché il suo amante deve venire da lei proprio quel giorno lascia che Laurina lo riceva: quando Riccardo entra e la scorge, se la dà precipitosamente a gambe: su questa fuga cala il sipario.

Come si vede, si tratta di un bozzetto senza alcuna pretesa, ma che tuttavia poté affrontare felicemente le scene, grazie all'umorismo garbato in esso profuso, ad alcune battute e situazioni comiche (il breve incontro tra Laurina ed il marito di Valeria, la fuga di Riccardo), ad un dialogo vivo e scorrevole. Soprattutto è ben riuscita la figura di Laurina, spregiudicata, decisa a raggiungere il suo scopo e sicura dei mezzi da impiegare: il suo colloquio con la rivale è di una cortesia volutamente affettata, esagerata, che sfiora continuamente l'ironia e la presa in giro ed è di per se stessa elemento comico. Nella sua amoralità, Laurina è perfettamente coerente: quando Valeria le chiede con quale diritto pretenda imporle di troncare la sua relazione con Riccardo, risponde pronta: « Senza nessun diritto! Ma Riccardo Negri mi piace da tre anni, gli voglio bene da due anni e mezzo, gli sono fedele da due anni e tre mesi. Per di più Riccardo Negri è ricco. Conclusione: non mi conviene di perderlo, e sono qui, senza nessun diritto, per farle sapere che non me lo lascerò prendere da lei »¹.

¹ La commedia è l'unica che il Biondolillo salvò dalla feroce stroncatura che egli fa di tutto il teatro del nostro autore. Ma anche questo riconoscimento è accom-

Poco più di un mese più tardi, il 19 dicembre 1910, il pubblico dello stesso teatro Manzoni di Milano applaudì un'altra commedia, IL PERFETTO AMORE, in tre atti, interpretata da Tina Di Lorenzo ed Armando Falconi. Lo stesso giorno della prima, il « Corriere della Sera » pubblicò un'intervista col Bracco, in cui questi, fra l'altro, dichiarava di aver scritto il lavoro già due anni prima e di essersi divertito parecchio scrivendolo. La commedia è un vero capolavoro di virtuoso del dialogo. Vi sono due soli personaggi (Elena ed Ugo) e la trama è oltremodo tenue. La commedia si regge interamente sul dialogo, cioè su tre conversazioni dei protagonisti (una per atto), in tempo e luogo differenti: tre tappe della corte fatta da Ugo ad Elena e conclusasi col matrimonio. Non vi sono espedienti esterni, non avvenimenti imprevisi o determinanti; il dialogo è la commedia stessa e solo la parola può rivelare le sfumature sentimentali dei personaggi. Il Bracco riesce quindi ad interessare e divertire unicamente attraverso la grazia e la comicità della forma. Qualcosa di simile sarà poi fatto da quel maestro della tecnica teatrale che fu Dario Niccodemi ne *L'alba, il giorno e la notte*, che ha ugualmente due soli personaggi. Inutile dire che il dialogo tra Elena ed Ugo è vivacissimo, scoppiettante di battute umoristicamente efficaci, ricco di una galante schermaglia verbale: un *marivaudage* gustosissimo, come nota il Levi. Giovanni Pozza scriveva l'indomani della prima (« Corriere della Sera » del 20 dicembre 1910) che nel *Perfetto amore* gli era parso ritrovare il Bracco delle prime commedie, con la stessa gaiezza comunicativa, quasi con la stessa giovinezza. Nel 1949 il lavoro fu trasmesso alla Radio, dimostrando, una quarantina d'anni dopo la sua stesura, di possedere ancora vitalità (cfr. GAUDENZI: *Libertà e verità nella vita di Roberto Bracco*, « Quotidiano sardo », 6 maggio 1949). Nel 1956 fu rappresentato a Palermo.

Ugo non cercava in Elena che un'avventura, l'amore quale possesso: ma ella, con la sua grazia e la sua astuzia, riesce a farlo infiammare sul serio e gli si dà solamente quando è convinta che egli è completamente innamorato, geloso fino all'esasperazione del corpo e dell'anima di lei. Anche qui, come in *Infedele*, in *Lui, lei, lui*, nel *Frutto acerbo* ed altrove, la donna si mostra molto più abile dell'uomo e riesce a debellare (come Clara Sangiorgi aveva fatto con Ricciardi) le sue presunzioni conquistatrici; nello stesso tempo, però, riesce a trasformare il di lui desiderio di possesso in amore sincero. Elena ha trovato dunque quell'amore perfetto, che Anna (*La fine dell'amore*) e Tilde (*Il frutto acerbo*) avevano invano agognato, finendo poi deluse dalla pochezza degli uomini; quello stesso amore per-

pagnato da una maligna frecciata: « Essa è riuscita forse perché il tipo di Laurina, amorale, utilitaria, istintiva, rispondeva meglio di qualunque altro al temperamento superficiale, leggero, futile e capriccioso dell'autore » (pag. 21).

fetto, che Lucio Saffi (*Il trionfo*) ricercava nei suoi sogni chimerici e che in Nanetta (*Nemmeno un bacio*) sarà il desiderio insoddisfatto di tutta una vita. Elena invece è più fortunata: ma nel mostrarcela così abile e brillante nelle sue schermaglie con Ugo (che, per contro, appare un tantino superficiale), il Bracco, eternamente femminista, sembra ammonire che l'amore perfetto potrà essere conquistato dalla donna con la sua astuzia e la sua grazia, ma non le sarà mai donato dagli uomini, troppo egoisti o incapaci, e sembra altresì ricordare quel principio, che è alla base di tante sue commedie e che aveva enunciato per bocca di Claudia (*Maternità*): « L'uomo più scaltro è sempre un po' un fantoccio nelle mani d'una donna, sia pur essa la più ingenua ».

Francesco Flora scrive nel suo saggio sul Bracco (« Rassegna d'Italia », 3, 1948) che ne *IL PICCOLO SANTO* « meglio si esprimono, in una parola e in una mimica che vuol esserne lo schermo, quei motivi segreti dell'animo che oggi si chiamerebbero freudiani e surrealisti, e che il Bracco aveva preannunziati in altri scritti » (pag. 931). Il dramma del subcosciente, cui il nostro autore tendeva da anni e che abbiamo visto percorso in alcuni lavori precedenti (soprattutto in *Tragedie dell'anima* e nei *Fantasmî*), trova la sua realizzazione più compiuta nel *Piccolo santo*. Fu portato sulla scena con grande successo al teatro Mercadante di Napoli il 17 marzo 1912 da Ferruccio Garavaglia che aveva insistito in modo particolare presso l'autore riluttante perché autorizzasse la rappresentazione. Era comunque già uscito in volume due anni prima. Il Bracco vi aveva premesso una nota, in cui succintamente aveva reso conto dei criteri da lui seguiti nella stesura e del particolare punto di vista da cui persone e sentimenti devono essere giudicati.

Dopo aver rilevato che il lavoro esige dallo spettatore o lettore una « percezione acutamente alacre » ed una « facoltà di acuire il... pensiero nell'esercizio della trasmigrazione verso il pensiero altrui », egli osserva che gli elementi essenziali dell'opera non sono quasi mai espressi direttamente, ma sono celati nel fondo della psiche dei personaggi, così come sarebbero celati se queste figure si trovassero in situazioni analoghe nella vita reale. Le parole e gli atti loro non corrispondono all'intima essenza del loro sentire, ed è proprio su questo dissidio tra apparenza e sostanza che si impernia il dramma. Il vero stato d'animo sarà rivelato da parole appena sfuggite, atti magari involontari, reazioni impulsive e, insomma, attraverso quello che il Bracco chiama un « complesso sintetico di segni significativi », cui spetta il compito di illuminare lo spettatore su tutto quello che un personaggio cela nel suo intimo, sia volontariamente, sia involontariamente (cioè si agita nel suo subcosciente senza che egli se ne renda conto: è questo che avviene per lo più ne *Il piccolo santo*). Tutto ciò, continua il Bracco,

«è il riscontro, perfettamente analogico, della sintesi d'impressioni che s'incide nell'intelletto di un ipersensibile osservatore di fatti umani. Come i raggi solari si riflettono e si riuniscono nel fuoco di uno specchio concavo, le linee palesi del vero si riassumono nel centro cerebrale di questo osservatore commosso, con quel tanto di più che la sua intensa sensibilità scorge oltre la parvenza delle cose, delle persone, degli ambienti. E tutto quanto la sua sensibilità produce, riproducendo, per così dire, se stessa, è precisamente... *un complesso sintetico di segni significativi*, che racchiude la realtà sostanziale nascosta dietro la realtà della superficie. Ecco quel che vorrebbe essere l'arte che — talvolta — io tento ». Si tratta di quella « inespressione espressiva », cui abbiamo già più volte accennato e che più tardi gli intimisti francesi faranno propria. Fatta questa premessa, necessaria a mettere bene in luce gli intendimenti del Bracco, consideriamo come egli abbia realizzato, artisticamente e scenicamente, le sue teorie.

Il protagonista del *Piccolo santo* è don Fiorenzo Barsi, sacerdote in un piccolo villaggio di montagna nei dintorni di Napoli; egli era stato spinto ad indossare l'abito talare da una sfortunata passione amorosa. Nella nuova vita egli si distingue per la generosità verso i poveri e per una certa suggestione mistica che, involontariamente, sembra esercitare su molte persone che vengono in contatto con lui. Un giorno, visto cadere in un fossato un ragazzo, di nome Barbarello, tenta di salvarlo; il suo intervento sarebbe inutile se il giovane non rimanesse impigliato in un cespuglio. Tutti però attribuiscono la sua salvezza a Fiorenzo; Barbarello, reso ebete dall'incidente, si affeziona a lui, quasi per una specie di gratitudine inconscia; solo in sua presenza riesce, di tanto in tanto, ad articolare qualche parola sensata, a ritrovare un pallido barlume della sua intelligenza. Tutti questi fatti finiscono per creare a Fiorenzo la fama di santo ed in tutto il paese gli si attribuiscono poteri soprannaturali.

Un personaggio secondario del dramma, il dottor Finizio, non ha difficoltà a spiegare scientificamente la strana suggestione esercitata da Fiorenzo come un fenomeno di ipnosi, di telepatia, ed ammette che egli è dotato di una speciale energia che, a guisa di fluido, in certe circostanze, agisce sulla volontà altrui. Per questo egli lo prega di intervenire durante la malattia della moglie di Sebastiano (un vicino ed amico di Fiorenzo) per cercare, con la sua influenza, di vincere uno stato di nervosismo in cui ella si trova; Fiorenzo è sgomentato dai poteri che gli vengono attribuiti: « Questa fiducia è terribile, per me!... Mi si chiede nientemeno che di prolungare la vita di una moribonda. È terribile!... È terribile!... » (I, 4).

Un giorno giungono al villaggio, quasi allo stesso tempo, se pur separatamente, Annita, una fanciulla alla cui vista Fiorenzo è preso da uno strano turbamento (I, 2) e Giulio, un fratello del sacerdote, che egli non vedeva da tempo. Nella scena 4ª dell'atto II apprenderemo la ragione

dell'inquietudine di Fiorenzo: Annita è la figlia della donna da lui amata in gioventù ed alla madre somiglia moltissimo: questa, prima di morire, aveva consigliato alla figlia di rivolgersi a Fiorenzo se mai si fosse sentita sola o avesse avuto bisogno di appoggio. Il colloquio in cui ella gli rivela tutto ciò, è per lui fonte di agitazione particolare ed egli sente inconsciamente un'indeterminata attrazione verso di lei. La scena, che è l'ultima dell'atto II, si chiude in un'atmosfera di tensione, apparentemente non giustificata da alcun fatto esteriore, ma cui il Bracco volle certo dare particolare rilievo in relazione agli sviluppi futuri del dramma intimo di Fiorenzo. La tensione è determinata dal turbamento visibile dei due interlocutori e dal silenzio che interviene per alcuni istanti prima della calata del sipario, silenzio rotto soltanto, anzi piuttosto accentuato, dall'incessante zuffolio di Giulio, che si ode in lontananza (*didascalia: quelle note insistono, insistono, sorde e monotone, nel gran silenzio che incombe*).

Fiorenzo si sente sempre più attratto da Annita e, attraverso i colloqui che ha con lei e grazie anche a quella energia che da lui emana e di cui parlava Finizio, riesce a dominarla misticamente e a distoglierla da qualsiasi preoccupazione terrena. La passione sincera che Giulio, il fratello di Fiorenzo, sente sempre più intensa per la fanciulla si urta quindi nel misticismo, che allontana Annita da un amore cui altrimenti non sarebbe stata aliena dal corrispondere. Fiorenzo aveva dapprima considerato la passione del fratello come un passeggero desiderio di conquista, ma quando si accorge dell'onestà delle intenzioni di lui quasi gli sembra di avere commesso un crimine, distogliendo Annita da giuste preoccupazioni terrene ed ispirandole un fervore ascetico non naturale. L'oscura passione che provava per Annita l'aveva spinto ad impossessarsi spiritualmente dell'animo di lei grazie all'influsso mistico che era riuscito ad esercitare: questa passione non è ancora nettamente delineata ed egli non se ne rende conto con esattezza; comprende però che è stato un istinto mal definito del suo subcosciente, un impulso personale, non una ragione d'ordine religioso, a dettargli la sua precedente linea di condotta verso Annita, il suo tentativo di convertirla ad un malinteso ascetismo e ne prova istintivamente ribrezzo. Reagisce quindi con estrema violenza e tenta di liberarla dalle ubbie da lui stesso ispiratele (III, 5).

Il suo ardore quasi eccessivo nel persuadere Annita è determinato non solo dalla necessità di vincere la resistenza di lei, nel cui animo il misticismo ha ormai esercitato un forte fascino, ma anche dall'orrore che egli prova per essersi servito della religione per obbedire ad impulsi personali (« una menzogna alla religione », egli definisce, III, 5, il suo modo di agire) e soprattutto dal desiderio di combattere appunto questi suoi impulsi, di cui non vede forse ancora l'esatta natura, ma che sente potentissimi. Esorta quindi Annita a sposare Giulio: ella, sempre in preda ai suoi vagheggia-

menti ascetici, dichiara dapprima che ciò è impossibile, poi cede a poco a poco al bisogno di vivere, che era latente nel suo intimo, a lei stessa nascosto. Fiorenzo vede il conflitto che tra le due inclinazioni ha luogo in lei e l'aiuta a risolverlo: « Alla vostra coscienza sfugge assai di frequente ciò che si chiude nell'enigma del vostro spirito. Limitandomi a leggere in essa, ignorerei di voi tutto quello che voi ne ignorate. Io vi ho scorti, dianzi, sul viso, i segni di una intima lotta, che appunto sfuggiva alla vostra coscienza. Era una lotta incosciente e confusa, ma tale che le vostre fibre ne risentivano, torcendosi come fili d'erba sopra un suolo arroventato » (III, 5). Il dramma del subcosciente, dunque, non è limitato al protagonista, ma appare accennato anche in Annita, personaggio secondario e piuttosto passivo.

Atto quarto: è il giorno delle nozze di Annita e Giulio; Fiorenzo, che appare nervoso ed insolitamente burbero, si è astenuto dall'assistere alla cerimonia. Tornando dalla chiesa, Annita è colta, proprio davanti alla porta di Fiorenzo, da improvviso maleore, e cade a terra svenuta. È quasi un richiamo del fascino mistico in altri tempi così forte e che nemmeno ora sembra aver perso del tutto il potere su di lei. Giulio se ne rende conto, quando mormora davanti a lei ancora esanime: « Tu hai sempre desiderato di fuggirmi!... Sempre!... Sempre!... Anche dopo che avevi accondisceso a sposarmi, io ti vedevo tremare vicino a me. E m'illudevo. Pensavo che fosse il principio di una sensibilità nuova... Pensavo che fossero le prime ansie di una nuova vita... E certamente doveva essere, invece, una profonda repulsione invincibile di cui nemmeno tu ti rendevi conto » (IV, 4).

Giulio, non sentendo battere il polso di Annita, atterrito, supplica il fratello di ricorrere alla preghiera: ma Fiorenzo è in preda ad un tormento violentissimo, in cui la sua passione istintiva si fa di nuovo più acuta: egli è ormai consapevole del contrasto tra impulso e dovere:

« Io sento di essere sempre più indegno della mia missione... Mi sembra che non possa più giungere al Signore la mia preghiera! Mi sembra finanche di non sapere più pregare!... Tuttavia tenterò... Sì... tenterò... *(Ha sul volto l'impronta di un complicato tormento atroce. Poi tutta la sua persona si drizza e si fa più alta. La sua fisionomia rivela lo sforzo e lo sdoppiamento faticoso del suo spirito)* » (IV, 4).

Infine riesce a dominarsi e cade in ginocchio. Poco dopo Annita rinviene, mentre giunge il dottor Finizio a spiegare scientificamente il malesere ed a sminuire quello che subito molti dei presenti stavano per considerare un altro miracolo del *piccolo santo*. Giulio ed Annita si allontanano e Fiorenzo ha un momento di profondo sconcerto.

Attraverso tutto l'atto IV (che è il più magistrale per quel che riguarda la resa di un tormento intimo tramite l'« inespresso ») diviene sempre più evidente che il protagonista, pur cercando di dominarsi, non riesce a celare

del tutto la sua inquietudine e la sua profonda infelicità. Nella scena 3ª Sebastiano gli dice che Giulio ed Annita gli devono certo aver causato del dolore: Fiorenzo nega con eccessiva veemenza, ripete più volte « Non è vero! », poi finisce per ammettere implicitamente: « ma non è giusto, non è ragionevole far pesare sugli altri la infelicità nostra ». Nella scena 6ª a Sebastiano che gli chiede: « Ma, dunque, sarà sempre più tenace, sarà sempre più maligno questo dolore che di nascosto ti attanaglia il cuore e che neppure dalla mia affezione si lascia veramente scoprire?! », egli risponde: « Non è un dolore! Non è un dolore! È peggio! Chi soffre un dolore ne conosce la causa, come tu conosci la causa del dolore tuo, e ciò gli serve, se non altro, a veder chiaro nel proprio essere e a misurare le proprie forze...; ma questa sofferenza mia è un mistero: è un mistero che, negandomi ogni barlume di consapevolezza, mi avvolge, mi stringe, mi soffoca, mi fa desiderare la morte più di quanto la desideri tu e, disgraziatamente, non mi fa morire! ».

Il quinto atto si svolge alcuni mesi più tardi: Fiorenzo ha cercato di ridurre il più possibile i contatti con gli sposi e si è chiuso nel suo dolore e nel suo tormento intimo. Annita ogni tanto ricade in crisi mistiche e si dibatte tra l'amore coniugale e l'ascetismo. Giulio decide perciò di lasciare, con la moglie, il villaggio. Quando Fiorenzo lo apprende, ha un violento scoppio di dolore ribelle e lascia indovinare al fratello la vera ragione del suo tormento; questi è ancor più convinto che la partenza sia l'unico rimedio:

FIORENZO

(prorompendo in una violenta esaltazione di dolore ribelle) — E dunque, via! Fuggite! Fuggite! da quest'uomo esiziale che fa malefica l'aria dovunque egli passi! Non importa che egli abbia tentato, come meglio poteva, di rendervi felici! Non importa che egli avrebbe voluto realmente possedere le forze occulte che gli si attribuiscono per stringere i vostri due cuori in una felicità privilegiata, più grande di ogni altra felicità terrena e, come nessun'altra, indistruttibile! Non importa che questo prodigio egli avrebbe voluto compiere anche se, compiendolo, avesse dovuto morirne, atrocemente, come in una fornace in fiamme!... Voi dovete fuggire! Sì, voi dovete fuggire, perché un'ora sola delle gioie che proverete lontano da lui varrà cento volte più di tutta quanta la sua miserabile esistenza! *(Cade sopra una sedia come cosa morta)*.

GIULIO

(vivamente trasalisce. Il suo volto esprime un'attonita e tragica chiara-veggenza. Dopo una lunga pausa, dice penosamente) — Noi, difatti, fuggiremo, Fiorenzo. Tu sei un grande sventurato. Lo vedo. La tua sventura è

un baratro da cui stiamo per essere ingoiati tutti e tre. E soltanto questa fuga potrà, forse, salvarci (V, 4).

Ma proprio mentre Annita e Giulio stanno per salire sulla carrozza che li dovrà portare lontani, Barbarello, che, nella sua demenza e nel suo affetto morboso per il benefattore, sembra aver intuito il dramma di lui, si precipita su Giulio e lo getta in un burrone; corre poi da Fiorenzo e gli dice di averlo fatto per lui: questi, inorridito, stramazza a terra, quasi sentendosi responsabile della sciagura.

Ho narrato con una certa ampiezza la trama del *Piccolo santo*, cercando di mettere in rilievo il dramma intimo del protagonista, il suo delinarsi, il suo farsi più acuto, il suo epilogo tragico: ho citato abbondantemente dialoghi, battute e didascalie per farne risaltare soprattutto quello che il Bracco intende per « complesso sintetico di segni significativi »: accenni, parole sfuggite ai personaggi, reazioni spontanee, che rivelano, al di sotto del dialogo normale che talvolta esprime cose interamente differenti, quello che si muove nella subcoscienza e che sfugge, almeno all'inizio, a definizioni precise. Il tormento di Fiorenzo comincia col ripresentarsi del passato, evocato davanti ai suoi occhi dalla figura di Annita, figlia della donna da lui amata vent'anni prima. A Giulio egli confessa: « Dal giorno in cui tu m'inducesti ad accennarti la mia follia di studente romantico, la stessa immagine che quel giorno rievocai mi riappare dinanzi sempre che cerco di concentrarmi nella preghiera. E mi riappare così evidente, così vera, così vitale che io mi sento ricacciare, anima e corpo, nel passato di vent'anni fa... Ed io ritorno, in quei momenti, alla mia giovinezza, alla mia libertà, alla mia follia primaverile, e per di più, nella singolare illusione, concepisco speranze che vent'anni addietro non osavo concepire!... Ma ecco che, all'improvviso, una chiaroveggenza nascosta dà a tutto ciò la fisionomia della tentazione e dell'insidia. Io mi spavento. Chiudo gli occhi. Continuo a vedere. Mi agito, mi dibatto, m'insulto, mi percuoto e continuo a vedere, continuo a vedere, continuo a vedere... finché non riesco a fuggire distaccandomi da lei con uno sforzo disperato, e allora, finalmente rientro in me stesso e mi metto in salvo! » (II, 2). L'azione profonda del subcosciente traspare da queste parole.

A poco a poco egli subisce il fascino di Annita fino ad abusare — sia pure inconsciamente — del suo ministero per possederla spiritualmente attraverso l'ascetismo. Quando se ne rende conto ne ha orrore; scoppia più vivo il contrasto tra impulso e dovere, fonte di tormento. La sua aspirazione alla libertà ed alla vita, il suo desiderio di sfuggire ad ogni costrizione (aspirazione e desiderio che continuamente cerca di reprimere e di ricacciare nel suo intimo ogni volta che tentano di farsi più insistenti) sono

racchiusi nel grido esaltato che si lascia sfuggire quando tenta di convincere Annita a non persistere nelle sue estasi ascetiche: « Questo è l'amore, Annita! Datelo a chi vi ama sulla terra, voi che lo potete! » (III, 5). Egli stesso è atterrito da queste parole troppo sincere e cerca di rettificarle, ma in quel grido è tutta la sua invidia per chi è libero di seguire i propri impulsi. Alla notizia della partenza del fratello, la volontà di opporsi, il desiderio di vendetta, un momento di odio per Giulio si accavallano nel suo animo: il suo impulso lo porta per un momento a concepire il fratricidio (V, 3: « la perfidia mi pullula nel sangue come i microbi d'un morbo micidiale »); è un attimo solo, ma è proprio questo attimo che Barbarello coglie.

Nel I atto (scena 1^a) il dottor Finizio aveva definito Barbarello « una specie di barometro o una specie di apparecchio sismico di meravigliosa sensibilità in rapporto a tutto ciò che riguarda la persona del suo benefattore »; tale difatti egli si dimostra in tutto il dramma; intuisce con impressionante esattezza la natura del tormento di Fiorenzo — che a nessuno degli altri personaggi è perfettamente chiara — e, con la sua psicologia elementare, risolve tutto seguendo l'impulso di un attimo. Questo ebete, che sembra ignaro di quello che accade intorno a lui, che tutti ritengono incapace di comprendere, tanto che parlano ed agiscono in sua presenza come se egli non vi fosse, ha concentrato in Fiorenzo tutto quello che gli resta delle sue capacità affettive ed intellettive. Nella scena 1^a del V atto egli si mostra particolarmente agitato ed in alcune didascalie il Bracco mette in rilievo il ripercuotersi delle sofferenze di Fiorenzo su di lui: vedendo il suo benefattore afflitto, egli « *piange dirottamente come una persona sana* », e poco dopo « *appare sofferentissimo in un dibattito incomprensibile* ». È stata notata l'analogia che sussiste tra Barbarello e Teresa Baldi: così come Barbarello sente la vera ragione del dolore di Fiorenzo, Teresa nella demenza intuisce che la sua morte sarà l'origine della rigenerazione, già in germe, di Stefano e corre volontariamente al sacrificio.

Dopo Fiorenzo Barsi, che domina e riempie di sé tutto il dramma di cui è protagonista, Barbarello è certo la figura più notevole de *Il piccolo santo*. Gli altri personaggi hanno scarso rilievo: Giulio, Annita, alquanto fredda e passiva, il dottor Finizio, Sebastiano — che è importante solo per i suoi colloqui con Fiorenzo che svelano questo o quel particolare della psiche complessa del protagonista — sono figure piuttosto di maniera. Abbiamo già notato, parlando della *Piccola fonte*, che in alcuni lavori del Bracco vi è una figura analizzata a fondo e che nell'equilibrio generale del dramma è soverchiante, mentre le altre sono appena abbozzate; questo può talvolta nuocere all'armonia dell'opera; è tuttavia giusto riconoscere che, se *Il piccolo santo* vive tutto del personaggio altamente drammatico

di Fiorenzo e della magistrale analisi del suo animo, questa creazione è talmente complessa da fare dell'opera uno dei capolavori, forse *il* capolavoro del Bracco. La realizzazione del dramma del subcosciente¹ e della « inespressione espressiva » costituisce un alto titolo di merito e giustifica l'affermazione del Ruberti, che vide nel *Piccolo santo* « una tappa nello sviluppo del dramma italiano » (vol. 2°, pag. 657). A questo lavoro deve essere riconosciuto il merito di aver precorso molti motivi fra i più vitali del teatro moderno; come vedremo meglio nel capitolo seguente, la trasposizione dell'analisi psicologica sul piano del subcosciente preannuncia le dottrine psicoanalitiche; l'urto insanabile fra istinto e dovere, fra la necessità di vivere e la forma di esistenza che ciascuno è costretto a realizzare, sarà al centro della creazione di molti drammaturghi posteriori, dal Pirandello al Sarment ed al Kaiser; ed infine la tecnica dell'« inespressione espressiva » troverà cultori convinti in Jean-Jacques Bernard e negli altri intimisti.

Questo spiega il favore con cui *Il piccolo santo* fu accolto e con cui fu giudicato, soprattutto alcuni anni dopo la sua comparsa, quando ci si cominciò ad accorgere degli ulteriori sviluppi del teatro che esso aveva annunciato. Le prime rappresentazioni, con Ferruccio Garavaglia a Napoli nel 1912, furono successi calorosi; il dramma lasciò le scene poco dopo, essendo morto il Garavaglia, ma venne riportato ad un nuovo trionfo da Ruggero Ruggeri la sera del 27 novembre 1914 al teatro dei Fiorentini di Napoli. Anche in seguito esso fu ripreso parecchie volte sui palcoscenici di tutta Italia e la parte impegnativa di Fiorenzo Barsi ebbe interpreti quali Febo Mari, Giulio Stival e Renzo Ricci. La critica fu sempre favorevole e lo stesso D'Amico, che condannò pressoché in blocco il teatro del Bracco, salvò *Il piccolo santo* e gli riconobbe il merito di aver preannunziato tendenze posteriori del teatro europeo. Fra i molti giudizi favorevoli, ricorderò le parole di Achille Vesce (citato dal Cristaldi, pagg. 74-75), che sottolinea come *Il piccolo santo* sia « il primo esempio in Europa di quel *teatro del silenzio* che solo quindici anni più tardi J. J. Bernard, Ch. Vildrac e i loro minori colleghi della scena francese dovevano lanciare come il più prelibato frutto del psicologismo teatrale: amaro e allucinante dramma in cui, anticipando Freud, il commediografo napoletano mette per la prima volta sul tappeto il problema della subcoscienza: dove i personaggi, inconsapevoli dei loro *veri* stati d'animo, non si confessano mai direttamente ma si esprimono “parlando d'altro” e giungono alla finale conoscenza dei

¹ Abbiamo già visto accenni in altri lavori, ma, come scrive il Levi (pag. 40), « mai come questa volta il drammaturgo napoletano era riuscito ad esprimere l'inesprimibile con poche parole ricche di idee, con pochi tratti significativi, con pochi segni ».

propri sentimenti in una sorta di illuminazione folgorante: dove il “non detto”, l’“inespresso” e tutte le penombre e le sfumature di quell’*intimismo* che doveva fare poi la fortuna di Denys Amiel e dei suoi epigoni, hanno ben più valore e senso e spirito tragico della parola e del gesto. Dramma d’anime in cui v’è il Bracco più vero ed essenziale, il Bracco meno caduco ».

IX

“IL PICCOLO SANTO,, QUALE PRELUDIO ALL’ULTERIORE EVOLUZIONE DEL TEATRO EUROPEO (SUBCOSCIENTE, TEATRO DEL SILENZIO)

Il motivo del subcosciente (la cui importanza nel *Piccolo santo* ho dianzi sottolineata) e le stesse dottrine del Freud saranno alla base delle creazioni di molti drammaturghi del Novecento. Siamo di fronte al problema della personalità, cioè della molteplicità scissa e discorda della coscienza individuale, che sarà al centro di molto teatro del nostro secolo, particolarmente quando le incertezze ed i dubbi che si impadronirono delle coscienze dopo la prima guerra mondiale indussero a porsi più acutamente problemi d'ordine esistenziale: « È insomma — scrive il Curato — il motivo del subcosciente, motivo che secoli e secoli prima era già apparso nel teatro di Sofocle ed Euripide: l'uomo ha nel suo fondo qualcosa di nascosto, di sconosciuto, che ne costituisce la realtà più profonda e la realtà vera » (pag. 196). Questo motivo è notoriamente la base dei più tipici drammi del Pirandello, di molte sue novelle e del *Fu Mattia Pascal*; significative sono le parole messe in bocca al Padre in *Sei personaggi in cerca di autore*:

« Il dramma è per me tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi — veda — si crede “uno” ma non è vero: è “tanti”, signore, “tanti”, secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi: “uno” con questo, “uno” con quello, diversissimi! E con l'illusione, intanto, d'essere sempre “uno per tutti”, e sempre “quest'uno” che ci crediamo in ogni atto. Non è vero, non è vero! Ce n'accorgiamo bene, quando in qualcuno dei nostri atti, per un caso sciaguratissimo, restiamo all'improvviso come agganciati e sospesi: ci accorgiamo, voglio dire, di non esser tutti in quell'atto, e che dunque un'atroce ingiustizia sarebbe giudicarci da quello solo, tenerci agganciati e sospesi, alla gogna, per una intera esistenza, come se questa fosse assommata tutta in quell'atto! ».

Baldo Curato, che dedica all'argomento molte pagine acutissime nel VII capitolo del saggio *Sessant'anni di teatro in Italia*, rileva come le

indagini del Pirandello sulla personalità siano state precorse da altri dramaturghi; cita in primo luogo H. Lenormand, particolarmente sensibile alle teorie del Freud (*Mixture* mostra che l'anima è un pauroso miscuglio in cui dormono accovacciati e improvvisamente si destano e si scatenano gli istinti più tenebrosi) e F. de Curel, che è fra i primissimi a battere questa strada, poiché il suo *L'envers d'une sainte* fu rappresentato nel 1892; già nell'estate del 1891, però, il manoscritto era nelle mani di Antoine, direttore del « Théâtre-Libre », insieme a quelli de *L'amour brode* e de *La figurante*; e Antoine ci informa che il Curel aveva in precedenza offerto — invano — i suoi lavori a diversi altri teatri; molti anni dopo, l'aristocratico lorenese riprendeva l'argomento de *L'amour brode* e ne forniva una seconda redazione ne *L'âme en folie* (1919), che pone in scena uno scheletro, composto con vari pezzi umani da uno scienziato, quasi a significare la nostra natura, fatta di personalità riunite insieme confusamente.

Il Curato cita anche il Bracco, mostrando l'analogia tra *Il piccolo santo* e *L'envers d'une sainte*; va messo in rilievo che con *Il piccolo santo* il problema del subcosciente viene per la prima volta in Italia affrontato consapevolmente sulla scena e reso in una creazione di alto livello drammatico. L'importanza di questo fatto non sarà mai sottolineata abbastanza e vieta di considerare il Bracco semplicemente un pallido e non originale epigono del teatro ottocentesco, come si è talvolta voluto fare; nel *Piccolo santo*, terminato di scrivere nel 1909 (alcuni anni prima dell'inizio dell'attività teatrale del Pirandello), il Bracco precorre, primissimo in Italia, fra i primi in Europa, quelle che saranno le conquiste di chi verrà dopo di lui. Il Tonelli lo mette in rilievo quando, parlando del Pirandello, scrive:

« Appar chiaro come codesto dramma pirandelliano della "personalità", pur avendo una sua innegabile originalità, continui il dramma psicologico, quale era diventato — per citare soltanto un italiano — nelle mani di Roberto Bracco, in opere, quali *Fantasmî* e *Il piccolo santo*, che dramatizzano l'antitesi tra coscienza e subcoscienza, ossia in ultima analisi, tra personalità diverse di una medesima coscienza » (pag. 229).

Questo non sminuisce minimamente la grandezza del Pirandello, che all'argomento diede ben più vasto respiro drammatico; sarebbe del resto troppo semplicistico voler ridurre tutto il suo teatro — ben altrimenti complesso — al problema della personalità. È tuttavia doveroso ammettere che il Bracco è, in questo campo, un precursore. In Fiorenzo lottano due personalità o due aspetti diversi di una personalità: da una parte l'aspetto, diciamo, ufficiale, cosciente, il sacerdote universalmente venerato, ligio ai suoi doveri, il piccolo santo, dall'altra l'uomo con tutti i suoi impulsi e le sue passioni, cioè l'aspetto istintivo, subcosciente. Evidentemente la natura vera, spontanea del personaggio è partecipe più del secondo aspetto ed

anelerebbe a liberarsi dalle sovrastrutture costituite dal primo aspetto: l'insofferenza per la fama di santo, l'impulso che porta Barbarello ad uccidere Giulio sono manifestazioni di questo anelito (Barbarelo in fondo rappresenta l'aspetto più istintivo, primitivo e spontaneo della coscienza complessa di Fiorenzo). Siamo vicini a quel dualismo tra la vita e la forma, tra la realtà e la finzione, che è la chiave di volta dei drammi più tipici del Pirandello, secondo l'interpretazione fondamentale del Tilgher, avvalorata dall'autore stesso, che nella prefazione a *Sei personaggi in cerca di autore* scriveva:

« Senza volerlo, senza saperlo, nella ressa dell'animo esagitato, ciascun d'essi (i sei personaggi), per difendersi dalle accuse dell'altro, esprime come sua viva passione e suo tormento quelli che per tanti anni sono stati i travagli del mio spirito: l'inganno della comprensione reciproca fondato irrimediabilmente sulla vuota astrazione delle parole; la molteplice personalità d'ognuno secondo tutte le possibilità d'essere che si trovano in ciascuno di noi; e infine il tragico conflitto immanente tra la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile ».

Il flusso incoerente della vita dovrebbe essere al di fuori di tutte le forme e costrizioni, ma invece, nella realtà, esso è calato in una determinata forma e da questa forma la vita è immobilizzata, soffocata, limitata. Questa formula del Tilgher si può applicare non solo alle creature pirandelliane, ma altresì a Fiorenzo Barsi, in cui gli istinti, cioè la vita, sono, per un certo tempo, soffocati dalle sovrastrutture (in parte imposte volontariamente, come l'abito talare, in parte attribuite da altri, come la fama di santo), cioè dalla forma; istintivamente il subcosciente di Fiorenzo tende a liberarsi dalla forma: di qui il dramma. In *Come prima, meglio di prima* del Pirandello, Fulvia Gelli — che ha abbandonato il marito ed è poi ritornata con lui, figurando però davanti a tutti come una seconda moglie, dato che alla loro figlia era stato fatto credere che la madre era morta — si sente a disagio in questa forma non sua: quando, non resistendo più, rivela alla figlia la verità, pronuncia questa frase, molto significativa: « Ah, ora mi sono liberata! Ora sono *viva*! ». Ella riesce cioè a liberarsi da quello che costituisce l'aspetto esteriore, non vero, ma solo apparente, della sua personalità; Fiorenzo Barsi, che anela inconsciamente alla stessa liberazione, sarebbe veramente vivo solo nel momento in cui Barbarello uccide Giulio, perché in questo momento i suoi istinti hanno avuto via libera, sia pure attraverso il suo sismografo Barbarello¹.

¹ Questo sembra aver intuito il Forster, che già all'indomani della prima presentazione scriveva nel « Mattino » (19-2-1912): « Se Don Fiorenzo, alla presenza di Annita, non avesse respinta la passione, avrebbe ucciso la sua santità ma fatto rivivere se stesso e impedito la morte degli altri. Perché il piccolo santo potesse essere un uomo felice o, semplicemente, *un vivo* era necessaria una colpa, un delitto ».

L'applicazione di formule pirandelliane alla figura di Fiorenzo è alquanto azzardata e leggermente anacronistica, anche perché l'anelito alla liberazione in Fiorenzo è solo subcosciente ed anzi egli cerca di soffocarlo con tutte le sue energie; credo però che possa servire a mettere maggiormente in rilievo la modernità del personaggio. Vi è poi una frase che merita di essere ricordata: quando Annita sviene e Fiorenzo lotta disperatamente per far tacere i suoi impulsi, cercando il raccoglimento della preghiera, il Bracco in una didascalia precisa: « *La sua fisionomia rivela lo sforzo e lo sdoppiamento faticoso del suo spirito* » (IV, 4). Questa frase ci mostra il sussistere in Fiorenzo di due personalità distinte: per ottemperare ai suoi doveri con serenità, egli deve respingere nel subcosciente la personalità più istintiva e spontanea, cioè la sua passione.

Anche per quello che concerne la tecnica, *Il piccolo santo* precorre le creazioni dei drammaturchi posteriori. L'« inespressione espressiva », il « complesso sintetico di segni significativi », insomma i personaggi che celano il loro stato d'animo dietro un dialogo che sembra vertere su argomenti del tutto differenti dalle loro preoccupazioni e dai loro tormenti, costituiscono la base dell'estetica di quello che fu chiamato il « teatro del silenzio », che fiorì soprattutto in Francia negli anni che seguirono la guerra 1914-18 e che ebbe in Jean-Jacques Bernard, Denys Amiel, André Obey, Victor Pellerin, Charles Vildrac i suoi maggiori esponenti. Le loro teorie erano state bandite da alcuni di essi nel manifesto dei « Compagnons de la Chimère » che è dell'inverno 1921-22, cioè posteriore di dodici anni alla pubblicazione del *Piccolo santo*¹. I loro personaggi sono per lo più di umile statura, malinconici, che devono riconoscere la vanità della ribellione e rientrano nella loro grigia realtà, celando nel fondo del cuore il loro sogno o la loro pena. È appunto questa intimità nascosta che i commediografi del silenzio, o — come furono anche, e forse più giustamente, detti — « intimisti », si preoccupano di suggerire attraverso segni o parole appena percettibili.

« Vi sono drammi angosciosi e terribili che si svolgono nell'intimo della nostra coscienza e dei quali nulla o quasi nulla trapela al di fuori, che passano inosservati financo a chi li soffre, mentre ne logorano instancabilmente la fibra, quasi tarli silenziosi ed implacabili. Rendere sensibile alla intelligenza dello spettatore il cammino segreto e tortuoso di questi sentimenti, cercar di raggiungere gli strati sempre più profondi delle anime prigioniere, mostrare il rovescio delle coscienze, attingere la vita alla sua sorgente e renderne intelligibili i movimenti più sottili; questa è, all'incirca,

¹ Mi pare che spetti a Lucio D'Ambra (nel suo saggio su *I pazzi* nella « Nuova Antologia » del 1° agosto 1922) il merito di avere per primo fatto notare i rapporti tra il Bracco e i « Compagnons de la Chimère ».

l'ambizione dell'autore di *Martine*¹ e dei partigiani della sua teoria » (RUBERTI, vol. 2°, pagg. 431-32). È evidente che le loro ricerche si muoveranno molto nel campo del subcosciente, la cui importanza per *Il piccolo santo* abbiamo testé visto; ma l'affinità con il Bracco non si limita a questo, bensì si manifesta soprattutto in quella specie di linguaggio indiretto ed allusivo, che serve a far affiorare gli stimoli ed i sentimenti che vengono dalle zone più inesplorate della psiche dei personaggi. Alcune citazioni tratte da commedie o scritti teorici ce lo mostreranno più chiaramente.

Denys Amiel scrive nella prefazione al *Voyageur* (commedia rappresentata nel 1923, ma già scritta nel 1912): « *Penchés sur un texte comme sur un aquarium, nous devons voir par transparence tout ce qui se meut en dessous, descend, zigzague, remonte à la surface de temps à autre... comme la promenade sous-marine de nos sentiments. Les gestes doivent être des raccourcis appropriés et aussi éloquents que des vaticinations* ». Il protagonista del *Voyageur* dice ad un certo punto: « *Les minutes les plus insignifiantes sont peut-être grosses de drame intérieur... On voit des gens paisiblement assis qui causent avec calme, leurs gestes sont ceux de tous les autres gens polis et sociables, et peut-être que dans leurs coeurs s'agitent en remors la convoitise, la haine... la passion de la bête ancestrale!* ».

Jean-Jacques Bernard, raccogliendo in volume quattro delle sue commedie più « silenziose », *Le feu qui reprend mal*, *Martine*, *Le printemps des autres*, *L'invitation au voyage*, scriveva nella prefazione: « *Le théâtre est avant tout l'art de l'inexprimé. C'est moins par les répliques mêmes que par le choc des répliques que doivent se révéler les sentiments les plus profonds. Il y a sous le dialogue entendu comme un dialogue sous-jacent qu'il s'agit de rendre sensible. Un sentiment commenté perd de sa force. La logique de théâtre n'admet pas les sentiments que la situation n'impose pas. Et si la situation les impose il n'est pas besoin de les exprimer* ». Nel secondo quadro di *Martine* un personaggio si esprime in questo modo: « *Je parlais une langue étrangère et je retrouve un parler familier, une façon directe de comprendre les choses,... sans explications. Le langage de ce qui ne s'exprime pas... Et il y a tant de choses qui ne s'expriment pas et qu'il faut comprendre... comme ça... n'est-ce pas?* ». Lo stesso Bernard dirà in una conferenza tenuta il 22 novembre 1930 al teatro Montparnasse di Parigi sul tema *De la valeur du silence dans les arts du spectacle* (pubblicata nel volumetto *Témoignages*, in *Masques - Cahiers d'art dramatique sous la direction de Gaston Baty*): « *Le silence c'est tout ce que les personnages ne veulent ou ne peuvent dire, c'est toute la série des pensées ou des désirs qui échappent aux mots, qui ne peuvent s'échanger*

¹ J.-J. Bernard.

que par allusion indirecte, voir par le regard ou l'attitude, c'est toute la gamme des sentiments inexprimés, inavoués ou inconscients ».

Questa tecnica è applicata nei lavori più noti degli intimisti, quali i quattro testé menzionati del Bernard, *Le voyageur* dell'Amiel, *Intimité* del Pellerin, *Le paquebot Tenacity* e *Michel Auclair* (riesumato con successo al teatro del Convegno di Milano nel gennaio del 1957 e ripreso pure alla televisione) del Vildrac e *La souriante madame Beudet* dell'Amiel e dell'Obey; quest'ultima è forse, con *Martine* del Bernard, l'opera più poetica del teatro intimista francese. *La souriante madame Beudet* è del 1921 e fu rappresentata l'anno dopo in Italia con molto successo di pubblico e di critica; si possono vedere a questo proposito le lodi che le tributarono, fra gli altri, Renato Simoni (*Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, ILTE, 1951 sgg., vol 1°, pagg. 601-3), Marco Praga (*Cronache teatrali del 1922*, Milano 1923, pagg. 284-55) e Fausto Maria Martini (*Cronache drammatiche del 1922*, Roma 1923, pagg. 81-7). *Martine* del Bernard è uno degli esempi più compiuti della tecnica del silenzio: è la storia di un amore non confessato, senza speranza, nascosto dietro frasi banali o che si riferiscono ad altro: la protagonista non parla mai della sua passione, ma l'autore riesce attraverso seguiti, parole appena sussurrate, reazioni involontarie, a farla intuire allo spettatore; « sotto il dialogo che si ode, ve n'è come un altro subgiacente che l'autore si adopera a rendere sensibile. L'opera appare avvolta da un'atmosfera limpida, sonora e piena di echi, nella quale vibra sordamente l'anima di un poeta » (RUBERTI, vol. 2°, pag. 433).

A questa tendenza francese si riallacceranno in Italia i commediografi intimisti, come Cesare Vico Ludovici (particolarmente ne *La donna di nessuno* [1919], che è giudicata il suo capolavoro e che è stata ripresa di recente) e crepuscolari, come Guglielmo Zorzi e Fausto Maria Martini.

Recentemente C. G. Viola (« Il Dramma », 15 maggio 1947, pagg. 40-2) ha di nuovo sottolineato l'importanza del *Piccolo santo* per l'evoluzione posteriore del teatro e lo ha ricollegato non solo agli intimisti ed al Pirandello, ma anche a Thornton Wilder e ad O' Neill; *Il piccolo santo*, scrive il Viola, ha anticipato l'azione indiretta, che è una conquista della scena contemporanea e che ritroviamo in tante opere del teatro dei nostri giorni: « La vicenda del dramma moderno ha spostato il suo piano, pare che sia tratta in una lontananza vaga, per dar posto a un interlocutore che ne commenta l'azione e, a volte, quasi la guida. Non è codesto, forse, il procedimento di Wilder in *Piccola città*? Potrebbe esprimersi *Piccola città* senza l'intervento illustrativo del regista? ». Prima dell'azione indiretta era nata la battuta indiretta: questo era stato il nuovo apporto stilistico scoperto dal Bracco. « Alla parola di Don Fiorenzo infatti — continua il Viola — risponde l'azione di Barbarello. Ecco che la battuta e l'azione del dramma si sono scisse. Ecco che, più tardi, Pirandello confinerà nel-

l'ombra la vicenda dei *Sei personaggi* per farla balenare a chiaroscuri a lampi improvvisi, attraverso la discussione polemica del capocomico e dei comici. Un diaframma si è posto fra il dramma ed il pubblico; quel diaframma si era già alzato fra i personaggi: tra Don Fiorenzo e Barbarello. Si era giunti all'azione indiretta, attraverso la battuta indiretta, il dialogo indiretto... Mezzo tecnico? No, poiché il commentatore del dramma d'oggi non è come il coro nel dramma greco, autonoma voce di chi assiste e segue l'azione. L'azione, nel dramma greco, anche senza l'intervento del coro, ha il suo pieno sviluppo. Nel dramma moderno il commentatore prende, direi, il posto del poeta: e la vicenda si aumenta d'una forza lirica e trascendente attraverso il nuovo interlocutore, non più estraneo, ma partecipe spiritualmente della vicenda. Questa scissura tra le parole dette e i pensieri inespressi si vedrà applicata più tardi anche in *Strano interludio* di O' Neill. "Inespressione espressiva", come diceva Bracco ».

“NEMMENO UN BACIO,, E IL CICLO “RIVERBERI DELLA GUERRA,,
(1912-1918)

Verso la fine del 1912 (stesso anno della prima rappresentazione del *Piccolo santo*) e precisamente la sera del 12 dicembre, al Carignano di Torino, la Compagnia Stabile del teatro Manzoni di Milano metteva in scena, protagonista Tina Di Lorenzo, NEMMENO UN BACIO, dramma in tre atti ed un epilogo. Il successo fu parecchio contrastato: l'epilogo in special modo dispiacque al pubblico. La seconda rappresentazione, la sera dopo, fu invece salutata con molto maggior favore. Anche la critica non si mostrò del tutto convinta del nuovo dramma. Domenico Lanza, in un accurato e lungo articolo sulla « Stampa » del 13 dicembre, ne rilevava alcuni difetti; non mancava però di sottolinearne anche le qualità indubbie.

La protagonista, Nanetta d'Altuna, è una fanciulla ormai un poco avanti negli anni; i corteggiatori non le sono mancati, ma ella non ha mai voluto concedere il suo amore a chi non fosse stato pronto a sposarla; confessa amaramente nella scena 9^a del I atto: « Quei pochi ch'erano disposti a sposarmi mi disgustavano tanto ch'io non me li sarei presi per marito neppure con la certezza d'avere un regno, e tutti gli altri poi mi amavano svisceratamente a condizione di non sposarmi ». Sotto l'allegria fresca e spensierata che ostenta, si palesa qua e là la sua tristezza profonda. È simile in questo ad Anna di Fontanarosa (*La fine dell'amore*) ed a Tilde Ricchetti (*Il frutto acerbo*), che, anch'esse deluse dall'amore, nascondono la loro amarezza sotto una superficialità apparentemente spensierata; ma, a parte poche scene, *Nemmeno un bacio* ha un andamento tutt'altro che comico e le sofferenze dei suoi personaggi sono viste in una luce ben più patetica che non nella *Fine dell'amore* e nel *Frutto acerbo*.

Nanetta, con la sua allegria e la sua gioia di vivere apparente, contribuisce ad indurre un suo cugino ventenne, Enrico, già entrato in seminario, a rinunciare al sacerdozio. Anzi questi, a poco a poco, è preso da crescente

infatuazione per la cugina, nonostante la forte differenza di età. Nanetta è però innamorata di Corrado, un uomo ormai piuttosto anziano, che è stato in altri tempi l'amante di Clotilde, madre di Enrico, ed è anche, in realtà, il padre dello stesso Enrico; questi però lo ignora, essendogli stato fatto credere di essere figlio del marito legittimo — da tempo morto — di sua madre. Corrado ha consumato la giovinezza nei piaceri e non è mai riuscito ad amare durevolmente una donna (Clotilde dice di lui, II, 4: « Egli è colui che ha saputo amare le donne come nessun altro, ma che ha sentito tranquillamente il bisogno di abbandonare tutte le donne che lo hanno amato »). Nondimeno per Nanetta egli prova ammirazione ed affetto sincero; proprio per questo le dichiara apertamente che egli, vizioso e corrotto, non sarebbe capace di renderla felice (II, 5).

Nanetta è tuttavia realmente innamorata, crede di poter trovare in Corrado quell'affetto che è da anni il suo sogno e si aggrappa disperatamente a quest'illusione, conscia che essa sarà l'ultima. Ma Corrado è consapevole della sua vecchiezza, si sente finito fisicamente e sa che, sposandolo, Nanetta non andrebbe incontro alla felicità, ma a continue sofferenze; per quanto ella possa dedicarsi a lui con tutta la devozione e tutta l'abnegazione possibili, egli finirebbe per vedere in lei un controllo maligno della sua decadenza e la odierrebbe e tormenterebbe. Anche Nanetta si rende infine conto di ciò ed i due si separano, pur soffrendone. Il colloquio tra Corrado e Nanetta (II, 5) è un vecchio espediente teatrale, come rileva il Lanza: lo stesso critico però riconosce che la scena, ammessa l'impostatura, ha un ammirevole sviluppo. Infatti l'analisi psicologica è, come sempre, abilissima ed i sentimenti dei due interlocutori, i mutamenti nel loro stato d'animo sono resi in tutte le sfumature.

Enrico, che ha visto Corrado uscire dalla camera di Nanetta, assume un contegno talmente sconvolto ed agitato, da far loro capire che egli ama disperatamente la cugina; sia lei che Corrado ne restano annichiliti. Nanetta, per uccidere quell'amore impossibile (e per la differenza d'età e per il fatto che Enrico è figlio dell'uomo che ella avrebbe voluto sposare), lascia credere al cugino di essere l'amante di Corrado, causandogli così un dolore che dapprima lo getterà nella disperazione più cupa, ma poi lo guarirà. Nanetta si allontana, rassegnata al suo destino, col cuore gonfio di amarezza sarcastica: « Tutte le più tristi realtà fioriscono, facili, sul mio cammino!... Ecco l'ultima tappa trionfale della mia brillante carriera di donna amata! Respinta dall'uomo in cui ho saputo così inutilmente suscitare il più grande amore della sua vita, trovo in agguato l'amore di un fanciullo... che è suo figlio! » (III, 4).

L'epilogo fa ritrovare di fronte — 16 anni più tardi — Nanetta, che ha cercato sfogo alla sua amarezza nei continui viaggi, ed Enrico, datosi da tempo a vita gaudente. L'incontro è pieno di tristezza e suscita in

Enrico commozione e rispetto per l'infelice cugina. In realtà il dramma avrebbe potuto essere completo anche senza l'epilogo e non avrebbe perso nulla del suo significato; il Bracco ha però voluto accentuare la tristezza del destino di Nanetta. Ad aumentare la commozione dovrebbe servire anche il contrasto fra Nanetta e cinque donne dalla vita piuttosto allegra (una di esse è l'attuale amante di Enrico), che appaiono pure in scena; tuttavia è un contrasto che sa di artificio. L'epilogo è una delle parti più deboli del lavoro.

Altre imperfezioni si possono riscontrare in *Nemmeno un bacio*: il linguaggio talvolta troppo abbondante, una certa frammentarietà, qualche dialogo od episodio che poco ha a che fare con la trama e con i protagonisti ed il ricorso a motivi e materiale già sfruttati in altri lavori del Bracco, il che attenua la freschezza e la novità del dramma. Il Lanza ha pure trovato piuttosto strano che Nanetta non abbia intuito la passione di Enrico prima che questa si manifestasse così violentemente, dato che Enrico appare nel dramma anima impulsiva ed aperta.

Le parti più valide del lavoro sono quelle in cui il Bracco mette a nudo lo stato d'animo dei protagonisti. Nanetta è figura viva e noi la sentiamo soffrire sotto il peso della malinconia rassegnata. Le scene in cui il suo tormento si rivela (vedi, per esempio, II, 5 [colloquio con Corrado], III, 4 e I, 9) raggiungono una notevole intensità di commozione. Psicologicamente molto veri sono tutti i suoi atteggiamenti ed il suo modo di agire, dall'allegria ostentata del I atto, all'amore per Corrado nel II, all'autoaccusa ed all'accorata tristezza nel III. Come Anna di Fontanarosa, come Tilde Ricchetti, ella insegue l'amore perfetto, ideale, e come loro non lo raggiungerà mai; senonché ella non si abbassa ad alcun compromesso e si chiude nella roccaforte della sua onestà. Come tante altre figure femminili del Bracco, Nanetta è una vittima degli uomini, che non hanno saputo soddisfare il suo sogno di un amore onesto e sincero; corrotti e libertini, essi hanno cercato in lei solo il piacere e l'appagamento dei sensi oppure le sono apparsi dappoco: nell'un caso e nell'altro si sono mostrati indegni delle qualità di cui Nanetta appare fornita in *Nemmeno un bacio*. Questo motivo è caro al Bracco femminista ed è, come abbiamo visto, uno dei più costanti della sua produzione. Egli fa pronunciare a Nanetta uno di quei taglienti e scettici giudizi sugli uomini, che ama spesso mettere in bocca alle sue eroine: « Tutti gli uomini sono vili. E quando, eccezionalmente, non sono vili, sono uomini per metà » (I, 9).

Tuttavia in *Nemmeno un bacio* i personaggi maschili non appaiono così egoisti od inetti come quelli messi in scena in tanti altri lavori. Enrico è spontaneo, sincero, appassionato; anche nell'epilogo, persa l'ingenuità dell'adolescente, ha conservato una certa sensibilità. Di Corrado conosciamo la vita corrotta attraverso gli accenni di Clotilde, ma nel colloquio

che egli ha con Nanetta ci appare trasformato: le parla con schiettezza e giudica se stesso severamente; una certa tristezza è in lui, quando parla della sua inettitudine ad amare di amore onesto e sincero e della triste decadenza che lo attende; il suo stato d'animo è colto nelle sfumature più delicate.

Il preciso, commosso delineamento dei caratteri, l'umanità del dramma della protagonista, il dialogo agile ed arguto e l'abilità scenica nello sviluppo delle situazioni sono i lati positivi di *Nemmeno un bacio*, anche se i difetti dianzi rilevati sono innegabili ed impediscono di mettere il lavoro fra i più riusciti del nostro autore.

Per qualche anno tace la musa drammatica del Bracco: il 1913 ed il 1914 non videro alcuna nuova opera affrontare il giudizio dei pubblici. Nel novembre del 1914 si aveva la già menzionata ripresa del *Piccolo santo*, interpretato da Ruggero Ruggeri. Poi, nel 1915, salivano la ribalta *L'Internazionale*, che è il primo dei quattro « Riverberi della guerra », in febbraio, e *Alessandrone*, in aprile.

ALESSANDRONE merita solo un brevissimo cenno. È una commedia in tre atti, scritta in nove giorni da tre autori differenti, uno per atto. Roberto Bracco compose il I atto, Giannino Antona Traversi il II e Sabatino Lopez il III. Il lavoro andò in scena al Manzoni di Milano il 28 aprile 1915. Non fu pubblicato; dobbiamo quindi attenerci al giudizio della critica, che lo trovò molto scadente. Anche nel pubblico le disapprovazioni furono unanimi. Si trattava di una serie di scherzi, colpi di scena e malintesi intorno ad un pittore (Alessandrone), cui degli amici cercavano di dar moglie. Del resto le condizioni stesse in cui la commedia fu composta la destinavano ad essere lavoro ibrido e senza valore artistico: ognuno dei tre autori aveva lavorato al suo atto per conto proprio, senza essere al corrente con esattezza di quello che stessero scrivendo gli altri due. Deduco queste notizie dall'articolo che Renato Simoni scrisse sul « Corriere della Sera » del 29 aprile 1915 e ripubblicò in *Trent'anni di cronaca drammatica*, volume 1°, pagg. 200-1; il brevissimo resoconto si conclude così: « Il magnifico pubblico che affollava il Manzoni si dolse che tre autori sì chiari lo avessero invitato in teatro per offrirgli un trattamento tanto magro. Li conosceva tutti e tre come anfitrioni più generosi ».

« Riverberi della guerra » chiamò il Bracco i quattro drammi scritti tra il 1915 e il 1918 (*L'Internazionale*, *L'amante lontano*, *L'uocchie cunzcrate*, *La culla*) e la cui azione ha per sfondo il conflitto mondiale. La grande guerra si ripercosse dunque sensibilmente sull'opera del Bracco, come del resto su quella della maggior parte degli scrittori suoi contemporanei. Egli non indulge ad una retorica di circostanza, che sarebbe stata

oltremodo facile nel momento, ma preferisce mantenersi fedele a quello scrutamento delle anime umane, a quell'analisi di determinati caratteri e degli intimi moti del loro cuore, che erano state le caratteristiche più costanti della sua opera e l'espressione più genuina del suo temperamento artistico. Le sue indagini si riferiscono ora alla ripercussione delle vicende della guerra su diversi personaggi, che di esse sono protagonisti o sono loro collegati almeno indirettamente. I sentimenti più differenti suscitati dal conflitto (il dolore, le ansie, l'entusiasmo patriottico) sono analizzati dal Bracco con la partecipazione affettuosa e la sicurezza psicologica che gli conosciamo: dalla superficialità sentimentale di Mignon al dramma intimo, quasi subcosciente, di Mirella, dall'abnegazione eroica di Luciano alla passione di Gerberta ed Arrighi è tutta una gamma di figure diverse e ben definite, che accrescono il già ricco e svariato mondo del teatro bracciano.

Un motivo volle il nostro autore mettere particolarmente in luce nei « Riverberi »: il cambiamento, spesso radicale, portato dalla guerra nella vita e nell'anima dei personaggi: non si tratta solo di mutamento di abitudini imposto dalle circostanze, ma anche mutamento della maniera di sentire, che sofferenze e responsabilità provvedono ad affinare, a render più intima ed insieme più eletta. Questa rigenerazione di individui attraverso il contatto con il dolore e con la guerra è un legame ideale che unisce almeno tre dei quattro lavori (ne *La culla* l'attenzione dell'autore è rivolta altrove).

Il primo « riverbero », L'INTERNAZIONALE, in un atto, è un piccolo spunto comico-sentimentale sullo sfondo del conflitto. Pubblicato nella « Lettura » del 1° gennaio 1915, andò in scena poco più di un mese dopo, l'8 febbraio 1915 al Carignano di Torino. La Compagnia Tina Di Lorenzo-Armando Falconi lo diede in una serata che vedeva in programma altresì *Il terzo marito* del Lopez e *Beneficenza*, un monologo del Fraccaroli.

L'azione si svolge a Roma, sul principio dell'autunno del 1914. La protagonista, Mignon, è una cantante « internazionale », che ha viaggiato un po' per tutta l'Europa ed ha conosciuto ed amato uomini di ogni nazione, abbandonandoli poi altrettanto rapidamente. Scoppiata la guerra, ella ripensa con insistenza ai suoi antichi amanti di cui la maggior parte sta rischiando la vita sui campi di battaglia, e si sente invasa — lei, la donna spensierata e dai facili piaceri — da un senso crescente di dolore, di preoccupazione ed anche di affetto sincero. Cerca continuamente di informarsi della loro sorte: la nutrita corrispondenza con l'estero desta i sospetti della polizia italiana. Un commissario, il cav. Leonardo Aprile, figura goffa e comica nella sua ostentazione presuntuosa, si presenta in casa sua ad operare una perquisizione; ma deve riconoscere la legittimità

delle preoccupazioni di lei. L'amante attuale di Mignon, Renzo, comprende che ella ormai appartiene a tutti i suoi amanti lontani, a quelli che combattono e muiono (egli, Renzo, è per il momento ancora neutrale) e sente di averla perduta definitivamente a causa del legame ideale che la unisce agli assenti; ammette anche che questo è giusto e si allontana.

La trama è oltremodo tenue e, qua e là, inverosimile; vi sono momenti di schietta comicità, come in qualche battuta e nella macchietta riuscitissima del commissario di polizia (che, secondo quanto apprendiamo dalle cronache dell'epoca, Armando Falconi interpretò in maniera eccellente). Ma al di là di questi pregi, è soprattutto notevole il personaggio di Mignon, che l'eco lontana della guerra sembra a poco a poco cambiare: si opera in lei, sia pure in maniera appena accennata, quella rigenerazione cui accennavamo poc'anzi. Tutta la sua vita precedente ne aveva fatto una creatura leggera, fatua, incostante: ora il pensiero che tanti suoi antichi amanti, rapidamente dimenticati, siano a quotidiano contatto con la morte, la commuove e suscita in lei una preoccupazione sentita; affiora un'intimità di sentimenti che forse ella stessa non sospettava e che il Bracco mette in rilievo, attraverso parole e didascalie.

L'AMANTE LONTANO fu rappresentato per la prima volta al teatro Nazionale di Roma dalla Compagnia di Emma Gramatica il 17 aprile 1916. Se i primi due atti riscosero applausi, il terzo invece ebbe un'accoglienza molto sfavorevole, specie a causa dell'inattesa conclusione, e determinò la caduta del dramma. La critica non si mostrò molto più benevola degli spettatori. Pubblicando il lavoro in volume (Edizione Sandron), il Bracco lo faceva precedere da una lettera diretta ad Emma Gramatica (tolta poi nell'edizione del teatro completo), in cui prendeva atto dell'esito sfavorevole della rappresentazione, ma dichiarava nondimeno che l'opera gli era ancora molto cara e considerava un grande successo la commozione di cui aveva scorto chiari segni sul volto della Gramatica quando gliel'aveva letta.

In Luciano d'Alvezza si compie quel mutamento di valori morali che è il motivo comune dei « Riverberi della guerra ». Egli passa la sua esistenza nella dissoluzione e negli sperperi; scoppiato il conflitto, si arruola volontario e riesce a farsi mandare al fronte, per quanto non sia più giovanissimo. In un primo tempo — confessa ad un amico, Michele, — aveva visto nella partenza solo un mezzo per togliersi dai suoi impicci finanziari. Poi, però, si sente preso da un fervore patriottico e da un'ebbrezza sempre crescenti. È l'inizio della rigenerazione che lo solleverà dall'abiezione alla gloria; già il solo fatto di aver indossato la divisa sembra averlo mutato (didascalia: « *Tutta la sua persona, nella severa uniforme, si è nobilitata* »).

Una tappa importante di quest'evoluzione è la riconciliazione di Luciano con suo nonno, il duca d'Alvezza, che lo aveva diseredato a causa della sua dissolutezza e che ora, alla notizia della partenza del nipote per il fronte, viene a portargli il suo perdono: la scena (II, 9) raggiunge una certa commozione, soprattutto nelle parole del vecchio duca. Suggello della rigenerazione sarà poi la morte di Luciano in combattimento (che apprenderemo nel III atto), con la quale egli salverà molti suoi compagni.

Ma il dramma più intimo e che, specie verso la fine, è vicinissimo all'inespressione espressiva del *Piccolo santo*, è quello che si svolge nell'animo di Mirella e di Michele. Mirella è una fanciulla un po' leggera, spensierata, ma fundamentalmente onesta; Michele è un amico di Luciano, molto diverso da lui nel carattere; timido, quasi scontroso, redarguisce spesso Luciano per la sua vita dissoluta. I due sono però sinceramente affezionati l'uno all'altro. Poco prima di partire per il fronte, Luciano, gaudente inveterato, tenta di sedurre Mirella, ma ne è impedito da Michele, segretamente innamorato della ragazza. Partito Luciano, Michele confessa a Mirella il suo sentimento e le propone di sposarlo: ella accetta con un impeto di gioia, la cui esatta natura le sfugge e che non si cura di approfondire, ma in cui, accanto all'amore, vi è — e forse in misura maggiore — della gratitudine.

A poco a poco Michele si accorge che Mirella è, inconsciamente, sotto il fascino del ricordo di Luciano e del suo nobile gesto di volontario. Il fatto che egli non sia riuscito ad impossessarsi fisicamente di lei libera questo ricordo da ogni rancore, da ogni sensazione materiale e contribuisce a rafforzare il legame spirituale che unisce la fanciulla all'assente, che, appunto in quanto assente, la sua fantasia commossa può facilmente idealizzare. Il sospetto di Michele diviene certezza quando giunge la notizia della morte di Luciano: egli ha agio di osservare la reazione di Mirella e si convince che l'eroismo dello scomparso rafforzerà quel ricordo idealizzato di lui che era andato sempre più definendosi nell'animo della fanciulla. Questa non si rende conto del suo sentimento per Luciano, quasi lo ignora: Michele, scrutando nel suo subcosciente, glielo rivela: Mirella dapprima non vuole ammetterne l'esistenza, ma è poi costretta a riconoscerla; quando Michele ha analizzato il suo cuore — qui il Bracco mostra ancora la propria profonda conoscenza della psiche umana — ogni diniego cessa; l'ultima battuta del dramma (sono parole di Mirella: « Che tortura senza fine! ») riassume l'inevitabilità ed insieme l'involontarietà dell'ossessione che Luciano esercita su di lei. Riporto un ampio passo dell'ultima scena, che vale a mostrare come Michele individui i sentimenti di Mirella e glieli riveli, costringendola a riconoscere quello che provava solo molto confusamente:

MICHELE

(contiene i battiti che gli martellano il petto e le parla con una intimità dolorante d'implacabile convinzione) - ...L'audacia con cui Luciano tentò, quella sera, di assalire la vostra onestà vi mise nelle vene una segreta sensazione molesta. Ma la sua partenza volontaria, che lo distaccava dalle nostre miserie per avviarlo verso un luminoso pericolo, la tramutò subito in una sensazione dolce nella quale appunto il ricordo dell'insidia doveva diventare un dolce ricordo. Voi foste ben presto, e inconsapevolmente, avvolta da un fascino che vi ha, poi, addirittura dominata! Le ansie dell'innamorato più ardente non sarebbero riuscite ad esercitare su voi il dominio in cui vi ha tenuta la lontananza di lui, perennemente scorto dalla vostra affaticata fantasia tra i territori e le bellezze ineguagliabili della guerra! E la sua catastrofe gloriosa ha centuplicato questo fascino dominatore. Lo ha definito. Ne ha fatto il cammino della vostra esistenza. Siete legata, ormai, alla memoria di quell'uomo come ad un amante che una legge inesorabile tenga lontano da voi. Quando vi è parso che il mio elogio lo innalzasse sopra un altare... la vostra devozione superava il culto del martire sparito e gli offriva, non altrimenti che ad un amante, le confuse nostalgie della vostra giovinezza sperduta e il vostro bisogno d'amore! *(Si preme le mani sul cuore che gli scoppia)*.

MIRELLA

(muta, ritta, stecchita, sembrerebbe un cadavere in piedi se non le luccicassero le pupille dilatate, intente a una visione che ingrandisce).

MICHELE

(si alza, finge in lei lo sguardo che chiede. Aspetta, invano, ch'ella pronunzi una parola di attenuazione) - Ed ecco: voi non ignorate più e non mentite più! Né con me, né con voi stessa! I vostri occhi dicono sinceramente che lo vedete rivivere, rivivere nel prestigio quasi divino dell'eroe... *(Il pianto gli si nasconde nella gola)*. E questo silenzio atroce, Mirella, sinceramente dice che, oramai, ...sapete di essere sua.

MIRELLA

(come sotto un incubo, mormora) - È terribile ciò che mi avete costretta ad intendere! (III, 9).

Si tratta quindi di un dramma dell'inespresso, del subcosciente, che si ricollega a *I fantasmi* ed a *Il piccolo santo*, un dramma in cui i sentimenti veri sono latenti, ignoti a chi li prova, fino a che un avvenimento inaspettato non sconvolge la vita dei protagonisti, li costringe a vedere le cose da un punto di vista differente da quello cui erano abituati e rivela loro la

verità. Anche qui il Bracco ha cercato di preparare la catastrofe conclusiva attraverso sintomi che potessero precorrerla ed indicare un turbamento nell'anima dei protagonisti. Le stranezze di Michele, la sua irritazione nell'udir parlare della guerra in genere e di Luciano in particolare (III, 4) sono momenti che mostrano il germogliare del dubbio e preparano la convinzione finale. Anche nei particolari secondari, il Bracco sembra aver voluto fare una certa parte al presentimento: Luciano pare in più punti sentire che non ritornerà dal fronte; Mirella canticchia nel I atto i versi della *Chanson de Barberine* di Alfred de Musset (« Beau chevalier qui partez pour la guerre... », ecc.). Si tratta però di particolari appena accennati, che passano quasi inosservati: nell'*Amante lontano* tutto il dramma intimo è praticamente concentrato nell'ultima scena, nel colloquio tra Mirella e Michele, di cui abbiamo citato gran parte: non vi è quell'analisi magistrale delle diverse fasi dello sviluppo di un sentimento, che fa de *I fantasmi* e de *Il piccolo santo* due capolavori dell'indagine del subcosciente; ricordiamo che abbiamo potuto seguire atto per atto, quasi scena per scena, il dramma di Giulia Artunni e di Fiorenzo Barsi, il progressivo definirsi della loro passione nascosta, le varie fasi della lotta tra istinto e dovere. Questo non avviene nell'*Amante lontano*: qualche sintomo appena vuole preparare lo spettatore al dubbio di Michele, ma non ne vediamo la nascita nel suo animo, né il progressivo consolidamento. Il dramma intimo di Mirella è ancor meno preparato: nulla lascia intuire il suo attaccamento a Luciano, attaccamento che nell'ultima scena finisce per apparire ostacolo insormontabile alla sua unione con Michele; ella appare troppo sovente figura passiva, non analizzata così profondamente come il dramma — che è lo studio di un fattore subcosciente — esige. Vi è troppo squilibrio tra le ultime scene ed il resto del lavoro, dove diversi episodetti secondari finiscono per sviare l'attenzione. Questi sono i limiti dell'*Amante lontano* ed essi spiegano la sorpresa che l'epilogo del dramma suscitò nel pubblico romano della prima.

Credo che si debba concludere in maniera del tutto antitetica a quella della critica dopo la prima rappresentazione: essa (cfr. « Giornale d'Italia » del 19 aprile 1916 e « Messaggero » del 18 aprile 1916) aveva visto pregi di fattura e spunti felici nei primi due atti, ma aveva biasimato la conclusione, trovandola illogica, ed aveva definito contraddittoria, inesplicabile, puerilmente inconcludente la figura di Michele; secondo Tom (Eugenio Checchi), nel « Giornale d'Italia », Michele avrebbe commesso un errore psicologico rinunciando a Mirella, perché probabilmente il suo affetto avrebbe finito per cancellare in lei il ricordo di Luciano; g. m. (« Messaggero ») trovava che il dolore di Mirella non era sufficiente dimostrazione dell'esistenza del suo supposto amore e che Luciano poteva rappresentare un pericolo

da vivo, non da morto. A me pare invece che da un attento esame risulti che proprio la conclusione rinchiude il concetto informatore del dramma e che essa sia senz'altro accettabile: il Bracco ha voluto mettere in scena il dubbio di Michele e, soprattutto, l'esistenza di un legame ideale — non imposto da alcuna legge, convenzione o contratto — che unisce una creatura viva ad un morto e che ha tanta forza, unicamente morale, da costituire ostacolo insormontabile alle passioni dei vivi.

Abbiamo già avvertito che i personaggi del Bracco sono per lo più figure eccezionali, da non giudicare sul metro della logica quotidiana: egli non ha voluto portare alla ribalta la vita di tutti i giorni, ma analizzare speciali casi psicologici o morali. Occorre quindi lasciargli la facoltà di dipingere personaggi in preda a tormenti, dubbi, ansie di natura particolare: il caso speciale di un attaccamento ad una persona scomparsa, rivelato e rinsaldato dalla morte, è dunque senz'altro accettabile quale presupposto drammatico. La conclusione, che vede Michele rendersi conto della forza del legame che unisce Mirella a Luciano ed allontanarsi senza speranza, è la conseguenza perfettamente logica del procedimento dell'azione ed è consona all'idea informatrice del lavoro. Ammesso ciò, ci si poteva tuttavia attendere dal Bracco una maggiore preparazione psicologica della catastrofe finale, un'analisi più profonda del sentimento nelle sue varie fasi, soprattutto quando è ancora nascosto nel subcosciente, ignoto finanche a chi lo prova. In questo — come accennavamo poc'anzi — l'*Amante lontano* è inferiore ai *Fantasmì* ed al *Piccolo santo*, pur costituendo — per il concetto informatore e per l'ultima scena (soffusa di tristezza e di un profondo sentimento dell'inevitabile) — una delle espressioni più schiette del dramma del subcosciente e della personalità.

Nell'*Amante lontano* sono sviluppati motivi che erano appena accennati nell'*Internazionale*: il mutamento dei valori morali, superficialmente trattato in Mignon, diventa rigenerazione più completa ed intima in Luciano. Abbiamo osservato che anche nell'*Internazionale* vi era in germe il concetto di un legame ideale che unisce una donna ad un morto o ad un assente e che nasce proprio dalla morte o dall'assenza: quel sentimento nuovo che Mignon prova per i suoi ex-amanti e che è fatto più che altro di tenerezza commossa e di pietà, diventa in Mirella attaccamento profondamente radicato nel subcosciente. In entrambi i casi Renzo e Michele, i vivi, cedono di fronte agli assenti ed il legame ideale, spontaneo, sincero, si dimostra più forte. L'*Amante lontano* ricorda altresì *Tragedie dell'anima* ed *I fantasmì*, dove pure il ricordo di un morto è ostacolo alla passione di due vivi; l'analogia con *I fantasmì* è più stretta poiché in *Tragedie dell'anima* la situazione è diversa (non è il fantasma di un marito o di un amante che separa i protagonisti, ma quello del bambino di Caterina) e

la conclusione — contrariamente all'*Amante lontano* — segna il trionfo della vita sulla morte¹.

Al di là dell'affinità che lega l'*Amante lontano* ad altri precedenti lavori dello stesso Bracco, è da rilevare che esso si riallaccia pure a drammi di altri autori. Un affetto ideale, sorto liberamente, non in ossequio ad alcuna legge o convenzione, che nella lontananza trova il suo alimento mentre spesso nella realtà della vicinanza si dissolve, è motivo che appare di frequente, in forme molto differenti fra loro, nei drammi del periodo neo-idealista, che segna il superamento del verismo. Il concetto assume significato di rivendicazione dei diritti intimi, ideali, inalienabili dell'anima, di fronte a diritti imposti dalle circostanze o da regole esteriori. Così nella *Donna del mare* dell'Ibsen la lontananza nutrice l'attaccamento di Ellida allo Straniero, così nei *Diritti dell'anima* del Giacosa Anna, che aveva resistito alle insidie del cugino Luciano mantenendosi fedele al marito Paolo, quando Luciano si uccide per lei sente divampare più viva la passione che prima era riuscita a vincere, si considera responsabile del suicidio di lui e si accorge di non poter continuare a vivere a fianco del marito, che le è grato della sua fedeltà, causa prima della morte di colui che ella ama; lo abbandona quindi, rivendicando per la sua anima il diritto di dedicarsi idealmente alla memoria di Luciano. In un altro atto unico, poco noto, dello stesso Giacosa, *La sirena* (che è del lontano 1883 e di cui il Rumor ed il Nardi hanno rilevato l'importanza proprio per i motivi che preludono ai *Diritti dell'anima*), il fantasma di Maria si frappone, col suo ricordo ideale, insuperabile ostacolo, tra Elena e Marco.

Questi richiami mostrano che l'*Amante lontano*, mentre da una parte prospetta il dramma della personalità e della subcoscienza, cari alla scena moderna, dall'altra si riallaccia a quel teatro di problemi morali che, nella

¹ Un motivo analogo ispira — sia pure in forma schiettamente comica e paradossale — una novella del Bracco, *Cinque minuti di fermata*, che fa parte della raccolta *Smorfie gaie* e che fu scritta diversi anni prima dell'*Amante lontano*. Un innamorato respinto si allontana, minacciando di suicidarsi; la donna dapprima non dà peso alle sue parole, poi si fa strada in lei il sospetto che egli abbia veramente tradotto in atto il suo proposito: un misto di rimorso, di tenerezza, di affetto si impadronisce di lei (il Bracco, con poche battute, definisce efficacemente il suo stato d'animo) e presto le sembra di amare colui che prima aveva respinto. Quando però da un telegramma di lui apprende che è vivo, è presa da un movimento di stizza e sente il bisogno di telegrafargli: « Imbecille! Morto mi ero decisa ad amarvi. Vivo, non so che farmene di voi ». L'autore ha voluto conferire alla novella un andamento comico, che è ben lontano dall'atmosfera tesa delle ultime scene dell'*Amante lontano*; non è il caso quindi di dare soverchio peso all'affinità e di tracciare un parallelo tra i due lavori. Tuttavia, nel quadro di quanto abbiamo detto poc'anzi, *Cinque minuti di fermata* andava menzionata, soprattutto per la precisa analisi dello stato d'animo della donna.

scia dell'Ibsen, sorse al tramonto del verbo verista. Ciò vale per *L'amante lontano* ed anche per l'opera del Bracco in generale: non solo per essere stata creata a cavaliere fra l'Ottocento e il Novecento, ma anche per motivi, ispirazione e procedimenti, costituisce un anello di congiunzione tra il teatro dei due secoli; da una parte si richiama ai primi tentativi idealisti e psicologici, al teatro di pensiero, di idee e di problemi dell'Ibsen e del Butti e, al di là di essi, affonda le sue radici anche in terreno verista; dall'altra, nei suoi momenti più audaci, precorre lo psicologismo posteriore e ci ricorda che il Pirandello è ormai alle porte.

In ordine cronologico di rappresentazione, all'*Amante lontano* fa seguito *La Principessa*, adattamento scenico di una novella dallo stesso titolo. Prima di parlarne, preferisco però terminare l'esame dei « Riverberi della guerra », analizzando gli ultimi due atti unici, *Ll'uocchie cunzacrate* e *La culla*.

LL'UOCCHIE CUNZACRATE fu scritto dapprima in dialetto napoletano e andò in scena il 18 ottobre 1916 al teatro Mercadante di Napoli, interpretato dalla Compagnia di E. Murolo. Il successo fu splendido e non venne meno neppure quando la stessa Compagnia lo portò davanti ai pubblici di altre città. L'azione si svolge in una bettola equivoca in un quartiere popolare di Napoli; nella ricostruzione dell'ambiente che fa da sfondo all'azione e nelle figure che in esso si muovono vi è la solita precisione del Bracco; il dialetto accentua ulteriormente il colore locale. La taverna è tenuta da Filomena Schisano, che, dopo esser stata sedotta ed abbandonata da un certo Ferdinando Anfrosino, ha disceso tutti i gradini dell'abiezione. Ella è ormai priva di affetti, torva, ostile agli uomini che la circondano, indifferente alle loro pene, ai loro slanci di passione, quasi compiacendosi di vederli soffrire; anche con quelli cui si concede sì mostra fredda, avversa, come se si vendicasse su tutti loro del male fatte da Ferdinando, l'unico che ella abbia amato. Nella sua crudeltà sinistra ricorda certi atteggiamenti di Nellina (dice nella scena 9ª: « I' campo int' 'o peccato comme a nu serpente velenuso! E de stu veleno che tengo 'ncuorpo, io stessa, io stessa muraraggio! »). Tutta la sua vita interiore è concentrata nel passato, nel ricordo dell'amore e nel tormento per l'inganno patito e per le conseguenze di esso.

Intanto è scoppiata la guerra: Ferdinando è andato al fronte, è stato ferito gravemente ed ha perso la vista. La sventura ha mutato il suo animo ed egli sente il bisogno di andare a chiedere perdono alla donna cui ha causato tanto male. Filomena dapprima non prova che odio per il seduttore e ribrezzo per la sua infermità. Ma i suoi moti violenti e contraddittori, quando le si parla di Ferdinando prima della sua ricomparsa, rivelano un ricordo e quasi un resto della passione di un tempo. Poi, vedendo la rigenerazione operatasi in lui, sente mutare i suoi sentimenti: è ripresa da un

affetto puro, gli perdona e decide di unirsi a lui e di rinunciare al vizio ed anche al fasto che questo le procurava. È presa da un senso crescente di religiosità quasi mistica; afferma di essere convinta che questa è per lei l'ultima occasione di salvarsi; vede nella trasformazione sua e di Ferdinando la mano di Dio ed a Lui si affida. In un moto di bontà — che contrasta con la sua insensibilità di prima e che accentua il mutamento in lei operatosi — prega il suo amante attuale, Luigi, di ritornare presso sua moglie (che prima ella stessa aveva trattato con durezza) ed i suoi figli, compiendo così una buona azione ed assicurando loro consolazione e benessere.

Al centro di tutto il dramma sono gli occhi di Ferdinando, gli *occhi consacrati*: essi erano stati prima il suo fascino maggiore e per essi Filomena si era persa (scena 8ª: « Chill'uocchie che so' state a' vita mia! »); ora quegli occhi, distrutti, operano la rigenerazione, tanto di Filomena che di Ferdinando (Ferdinando dice nella scena 9ª: « Ce aggiu lassate ll'uocchie... ma so' turnato cu na cuscienza che primma nun tenevo »); la rigenerazione di Filomena è compiuta proprio quando ella riesce a fissare senza più rancore e ribrezzo le orbite disseccate di lui. Il Parisi ha osservato che tanto nell'*Amante lontano* quanto ne *Ll'uocchie cunzacrate*, il cuore della donna è il sismografo del capovolgimento dei valori morali dell'uomo. Ma qui la rigenerazione attraverso la guerra è duplice, poiché essa si opera in Filomena come in Ferdinando.

Le qualità più notevoli de *Ll'uocchie cunzacrate* sono nelle figure dei protagonisti: soprattutto efficace è l'analisi degli stati d'animo di Filomena: il suo mutamento progressivo è reso con poche parole appena sussurate, con qualche cenno nelle didascalie, sufficienti a rivelare profondi moti intimi. Riuscite anche le figure di Ferdinando, sincero nel suo pentimento, e di Luigi, che dapprima, pur soffrendone, non riesce a liberarsi dalla passione che lo tiene avvinto a Filomena, poi, di fronte alla trasformazione mistica di lei, comprende di averla perduta e si allontana affranto, ma partecipe anch'egli di quella rigenerazione morale che è il fulcro del dramma. La tragedia di questi tre personaggi conferisce al lavoro una segreta angosciosa poesia. Il Simoni ha giustamente sottolineato che le tre figure portano in loro tre canti di dolore e di amore, che il Bracco comunica allo spettatore più attraverso i gravi silenzi pieni di palpito che non attraverso le parole. Il grande critico rileva ancora che i personaggi sono più belli della loro storia: la trama infatti, considerata in sé, non si salva da un che di troppo esageratamente patetico e da una sentimentalità sdolcinata da teatro romantico popolare. « Il pregio maggiore di *Ll'uocchie cunzacrate* — conclude il Simoni — sta nella coordinazione di tutti gli elementi che lo compongono — ambiente, episodi secondari e psicologia dei protagonisti — diretta non ad ottenere la soluzione dei fatti e delle circo-

stanze, ma a creare una suggestione poetica, nella quale alla semplice umanità delle creature presentate si aggiunge il senso del mistero, una specie di semplice e delicato misticismo». (*Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino 1951 sgg., vol 1°, pag. 275).

Più tardi il Bracco tradusse il dramma in italiano (col titolo *Gli occhi consacrati*), allo scopo di dargli maggiore diffusione (per quanto in dialetto fosse stato applaudito anche fuori di Napoli). La versione italiana fu rappresentata per la prima volta dalla Compagnia Talli-Melato-Betrone e fu poi interpretata anche da Emma Gramatica. Come indica il sottotitolo (« versione dal dialetto, approssimativamente italiana ») e come la scherzosa « autointervista » che serve da prefazione ribadisce, il Bracco, allo scopo di non sminuire il colore locale, si è servito di un italiano napoletaneggiante, introducendo alcune sgrammaticature, mantenendo diverse parole e locuzioni dialettali. Nell'autointervista egli ricorda che anche il Verga si attenne in *Cavalleria rusticana* ad un italiano sicilianeggiante; dopo aver negato che la traduzione distrugga l'atmosfera napoletana nella quale si svolge il dramma ed aver ricordato che nacquero in italiano tanto *Cavalleria rusticana* « gioiello del teatro sicilianeggiante », quanto i suoi *Don Pietro Caruso*, *Sperduti nel buio* (I e III atto) e *Notte di neve* « che inquadravano alla ribalta la più tradizionale, la più vecchia napoletanità », così proseguiva: « Bisogna che, traducendo dal dialetto segnato sulla carta o segnato soltanto nel cervello, si limiti l'italiano a quel tanto che basti a rendere intelligibile l'espressione per coloro che non comprendono il dialetto napoletano meglio che non potrebbero comprendere l'ostrogoto. Con lo sforzo di conciliazione tra il dialetto e la lingua, si serba sufficientemente il carattere dialettale dei personaggi, dell'azione, dell'ambiente ».

Il dramma in un atto *LA CULLA* fu pubblicato nella « Lettura » del 1° novembre 1918. È un tenue motivo sentimentale; lo sfondo aspro ritrae la vita al fronte. Al centro dell'azione è l'amore tra i protagonisti, che le vicende della guerra dividono irrimediabilmente. La passione che urta contro un ostacolo (sia esso il dovere, l'amicizia o la ragione) è frequente nel teatro e nella letteratura dell'Ottocento: il tema quindi non è particolarmente originale, ma può sempre, se rivissuto con un'ispirazione schietta, dar vita ad opere poetiche e ad attente osservazioni di stati d'animo. Inquadrato nella guerra, un contrasto di questo genere ha ispirato, fra gli altri, anche un artista sensibilissimo ai problemi dell'anima moderna, come il Currel, in *Terra inumana*, che è del 1922. Il Bracco ha saputo trattare l'argomento con delicatezza ed introspezione psicologica, sì da dargli una configurazione sua propria.

Gerberta Lahra è una spia austriaca; ella svolge la sua attività in una zona in cui un distaccamento di genieri italiani sta aprendo in una mon-

tagna una galleria, onde permettere un improvviso bombardamento delle posizioni nemiche. Ella è però innamorata di un ufficiale italiano, il tenente Arrighi; approfitta perciò di un'assenza di quest'ultimo per inoltrare le informazioni raccolte, sperando in tal modo di salvare la vita di lui durante l'attacco di sorpresa e la distruzione del distaccamento; vedendolo ritornare prima del previsto, compromette la riuscita del suo piano e sfida la morte per correre ad avvertirlo; di fronte alle domande di lui, finisce per tradirsi. Arrighi è innamorato di Gerberta ed il suo stato d'animo è reso in tutte le sfumature (l'angoscia che prova mentre si addensano i sospetti sul conto di lei, la tormentosa lotta tra passione e dovere, la coscienza di rovinare la donna che va incontro alla morte per amor suo, ma che, per la ferrea legge della guerra, è sua nemica). Anche la figura di Gerberta è drammaticamente potente, forse ancor più di quella di Arrighi: sentiamo vibrare in lei, appena accennate in pochi tratti, ma entrambe violentissime, le sue due passioni: quella patriottica, che proclama con fierezza quando si vede scoperta, e quella amorosa, che per un momento è stata più forte, portandola ad avvertire Arrighi del pericolo che egli ed i suoi corrono: il contrasto è insolubile e solo la morte potrà placarlo (« L'abisso... qui presso mi chiama per dar pace alla vostra giustizia ed a me », ella dirà poco prima di suicidarsi). La scena 4^a, in cui Gerberta ed Arrighi si scrutano vicendevolmente e comprendono il reciproco amore, un amore che non può non aumentare la loro infelicità, è notevole per la sua intensa concisione: pochi cenni bastano al Bracco intimista per rivelare tutto un mondo nascosto.

Gerberta, per non dover subire il supplizio dell'attesa ed un processo che si concluderà con una sicura condanna, implora Arrighi di sopprimerla; questi rifiuta, né d'altra parte — il dovere avendo ormai avuto il sopravvento in lui — è disposto a lasciarla fuggire. Allora la donna lo prega di permetterle di por fine essa stessa ai suoi giorni. Arrighi appare esitante; proprio in quel momento gli viene comunicato che è stato catturato un individuo sospetto, che cercava di allontanarsi con un bambino in braccio: il figlio di Gerberta, che questa aveva cercato di far mettere in salvo. Ella implora ora di nuovo Arrighi di permetterle il suicidio, prima che l'arrivo di altri lo renda impossibile o che la vista del bimbo possa indurla ad aggrapparsi a quel poco di vita che la prigionia le lascerebbe fino al processo. Arrighi, pur deciso a compiere il suo dovere fino in fondo, è ora quasi soggiogato da una forza superiore che gli impedisce di trattenerne Gerberta; questa corre a sopprimersi.

La culla ha valore e significato umani; mette in scena piccoli drammi intimi, conseguenza, « riverberi » del grande conflitto (dall'amore impossibile di Gerberta ed Arrighi alla sorte pietosa del bambino, orfano, sperduto) e raggiunge accenti delicati e commossi. Peccato che, specie nelle

ultime battute, prevalga un tono troppo forzatamente patetico. Accanto ai sentimenti umani universali vi è del patriottismo, senza declamazioni e luoghi comuni, ma per ciò stesso più intimamente sentito. L'ambiente e l'atmosfera del fronte sono evocati con sobrietà di tinte, con efficacia e senza vana retorica¹.

Qualche parola su LA PRINCIPESSA, riduzione scenica della novella omonima. Il maggior lavoro di adattamento era stato compiuto da Washington Borg, un commediografo napoletano amico del Bracco, ma questi vi aveva collaborato. Comunque, quando la commedia andò in scena, il 16 luglio 1916 al Quirino di Roma (Compagnia Carini-Gentili-Dondini-Baghetti), ottenendo un vivo successo, il Borg figurava ufficialmente quale unico autore. Molti anni più tardi, nel 1938, curando la pubblicazione del lavoro nel volume 14° delle sue opere (Edizione Carabba), il Bracco modificò e rimaneggiò ampiamente il testo; nelle « Postille » introduttive egli spiegò che i cambiamenti erano stati tali da indurlo ad assumersi interamente la paternità complessiva dell'ultima edizione, nella quale il suo collaboratore non si sarebbe riconosciuto.

La novella è ingegnosa e divertente, pervasa da un leggero soffio di licenziosità, che però non diviene mai volgare, avvolta com'è in una garbata ironia. È certo una delle migliori novelle del Bracco, per le proporzioni, per il buon umore e l'uso sapiente dei sottintesi che suggeriscono più che non esprimano, per l'efficace caratterizzazione — non solo esteriore, ma soprattutto psicologica — dei personaggi. È imperniata su uno strano caso di rassomiglianza tra la principessa Irene Sallustio e la cocotte Alfonsina Battagli; la prima, bellissima ma irreprensibile, ha un nugolo di ammiratori, che, respinti implacabilmente da lei, si recano a concludere concretamente presso la sosia la corte iniziata da Irene. Alfonsina, naturalmente, fa di tutto per accentuare la somiglianza, che le assicura un successo insperato. Quando il principe Oreste, marito di Irene, apprende qual è la situazione, ne prova un senso sempre crescente di fastidio che si tramuta poi (qui è il momento psicologicamente più interessante della novella) in vera e propria gelosia; gli pare che la facile maniera con cui gli adoratori

¹ Nella prefazione ai « Riverberi della guerra », nell'edizione Sandron del teatro completo (manca nell'edizione Carabba), il Bracco ci informa di aver progettato altri lavori ambientati nel conflitto mondiale; fra di essi, maggiormente definita nella sua mente era l'idea ispiratrice di un dramma intitolato *Sentinella*, il cui protagonista avrebbe dovuto essere un soldato napoletano che, al fronte, montando la guardia, proprio il giorno della festa di Piedigrotta, avrebbe rievocato con la mente la visione della sua città e dei suoi concittadini festanti. Su questo motivo il Bracco compose anche una canzonetta, intitolata appunto *Sentinella*, musicata da Ernesto De Curtis.

di sua moglie trovano presso Alfonsina soddisfazione alla loro passione sia un'offesa continua a sua moglie ed a lui. Si risolve quindi di proporre ad Alfonsina di rinunciare alla sua vita allegra, e si impegna a risarcire il danno finanziario; ella accetta e licenzia tutti i suoi amanti. Per controllare il rispetto dei patti da parte di lei, Oreste le fa frequenti visite. Tutto ciò suscita molte dicerie, che giungono alle orecchie della principessa vera. Questa crede che il marito la tradisca e gli si mostra perciò sempre più fredda, finché egli, esasperato, finisce per rivolgersi anche lui ad Alfonsina. La moglie, che proprio questa volta lo ha spiato, si concede senza amore, freddamente, animata dal solo proposito di vendicarsi, al più insistente dei suoi corteggiatori.

L'identità fisica tra due persone quale punto di partenza per uno sviluppo drammatico o comico è un motivo che, da Plauto a Shakespeare, è stato portato un'infinità di volte sulle scene di tutto il mondo. Quello che vi è di più originale — ed il Bracco vi teneva molto, tanto che nelle già citate postille ribadì questa sua priorità — è l'analisi dell'animo del principe Oreste Sallustio, lo studio di quel sentimento particolare, strano, eppur verisimile, che lo porta ad esser geloso della sosia di sua moglie. Questo stato d'animo è messo a nudo con perizia nella novella, ma rimane appena abbozzato nella commedia, dove la curiosità maggiore sembra concentrata nella vicenda. Il lavoro teatrale riesce nettamente inferiore alla narrazione da cui è stato tratto; vi si sente frequentemente lo sforzo di adattamento, molte scene o stati d'animo osservati e descritti nella novella, non riescono a diventare scenicamente efficienti, sentono troppo il racconto, che è stato la loro forma prima. Scenette e figure secondarie aggiunte per esigenza di equilibrio finiscono per sviare l'attenzione o per riuscire insipide. Insomma, la concezione del lavoro era nata nella mente dell'autore quale narrazione e come tale era sgorgata fresca e immediata; è soprattutto questa vena spontanea che manca alla commedia; occorre rivivere la situazione partendo da una visione teatrale, con un animo predisposto alla rappresentazione scenica, ricreare fatti, figure, situazioni, liberandosi dalla prigionia di uno schema preesistente, allontanandosi cioè dalla novella; sarebbe stata necessaria, in altri termini, una seconda, diversa creazione artistica.

Non mi sembra che il Borg ed il Bracco siano arrivati a tanto: si sono limitati a seguire un po' pedissequamente lo schema della novella, portando sul palcoscenico circostanze che, riuscitissime nella narrazione, non sono del tutto felici alla ribalta. (Il Bracco stesso riconobbe nelle postille che « i particolari più scabrosi, negli schiarimenti dialogici, negli sviluppi fonetici e plastici della scena, divenivano d'una evidenza, per così dire, cubica »). Nonostante il dialogo agile, spigliato, ricco di buon umore, la

commedia non ha assolutamente nulla da dire a chi abbia letto la novella; si sente che è un adattamento e non una spontanea intuizione artistica.

Prima di esaminare *I pazzi* ricordiamo brevemente L'INNOVATORE, un atto comico pubblicato nella *Lettura* del gennaio 1922 e recitato poi a Genova da Antonio Gandusio. Nella figura paradossale del protagonista è una satira, piuttosto superficiale, della mania di rinnovamento e di modernità, che, quando è esagerata, diventa ridicola e porta a pietose confusioni mentali.

XI

“I PAZZI,, (1922)

I PAZZI conclude e riassume la produzione teatrale del Bracco. In una nota che precede il lavoro nelle edizioni, l'autore stesso sottolinea: « Esso è, in vero — quale che sia il valore estetico che contenga — la continuazione il compimento la sintesi il culmine sillogistico di molte opere mie di indole tragica ». È perciò strano che accurati storici del teatro, come il Tonelli, il Ruberti, il Curato, parlando del Bracco ed analizzando, spesso minutamente, quasi tutti i suoi lavori, abbiano tralasciato di esaminare *I pazzi*, in cui sono ripresi e rivissuti con maggior intensità i motivi più validi dei precedenti drammi.

Quando uscì in volume nel 1922 (era però già stato scritto qualche anno prima), si parlò molto di pirandellismo superficiale, di ossequio voluto e non sentito alla moda teatrale del tempo: alcune situazioni, alcuni motivi sono infatti modernissimi; ma chi moveva quelle accuse al Bracco dimenticava che essi erano in embrione nella produzione precedente del nostro autore e che il fatto che ritornassero ne *I pazzi* in maniera più evidente non rappresentava che la conseguenza di un'attività di decenni. È quello che cercheremo di vedere analizzando il dramma e richiamandoci frequentemente all'esame che abbiamo fatto delle opere precedenti. Il Biondolillo, l'implacabile stroncatore del Bracco, vide qui giusto e riconobbe che *I pazzi* si riallaccia a situazioni de *Il trionfo*, *I fantasmi*, *Il piccolo santo*, *Tragedie dell'anima*; senonché, avendo criticato a fondo i suddetti lavori, il Biondolillo, logicamente, non poteva accettare *I pazzi*, che ne è la continuazione ideale; constatava quindi quello che, secondo lui, era il fallimento completo di uno scrittore, il quale, esauritosi fino alla meccanica ricerca di situazioni nuove, le prendeva a prestito dalla passata produzione. Non si sarebbe quindi dovuto, sempre secondo il Biondolillo, parlare di pirandellismo, ma del peggior braccismo. Effettivamente, a parte l'animosità acre ed ingiusta del critico, è più esatto parlare, a proposito di questo dramma,

di bracchismo che di pirandellismo. In un'intervista ad Emilio Scaglione (« Il Mondo », 16 giugno 1922), il Bracco ebbe a ricordare che Marco Praga gli aveva scritto in una lettera, parlando dei *Pazzi*: « Opera bracchiana, forse la più bracchiana delle tue opere ».

Il dramma non era destinato alle scene. Nella nota succitata si legge: « È una mia antica e fissa idea che si possa non destinare al teatro, cioè alla "rappresentazione", un'opera a cui si sia data l'impronta della scena. Non è forse presumibile che l'artista abbia prescelta questa impronta soltanto perché è quella più vicina a una forma di vita? ». Pubblicandolo in volume, il Bracco era fermamente intenzionato a non farlo rappresentare. L'enorme successo raccolto dal libro al suo primo apparire e le accese polemiche che suscitò (particolarmente quella fra Lucio D'Ambra ed Adriano Tilgher, di cui ripareremo) aumentarono l'interesse, tanto che in due o tre settimane si scrissero oltre 200 articoli sul dramma ed in meno di due mesi se ne dovette approntare una seconda edizione (si era cioè raggiunto l'inizio dell'11° migliaio di esemplari). Ci si cominciò quindi a chiedere quale valore *I pazzi* avrebbero assunto in una rappresentazione e si disputò intorno alla loro maggiore o minore idoneità scenica. I più noti capocomici ed attori offrirono al Bracco di portare alla ribalta il dramma; l'autore resistette per molto tempo alle sollecitazioni e solo sette anni più tardi cedette alle insistenze di Emma Gramatica, che lo interpretò per la prima volta al teatro Fiorentini di Napoli, la sera del 19 giugno 1929: la prova fu superata vittoriosamente e si ebbe un nuovo successo di pubblico e di critica. Si era già nel periodo in cui le rappresentazioni di opere del Bracco non erano più viste di buon occhio per ragioni politiche; difatti alcuni giorni più tardi le repliche a Roma furono disturbate da manifestazioni ostili all'autore e dovettero cessare. Il dramma lasciò così le scene italiane. Ottenne però un franco successo a Buenos Aires il 15 marzo 1931; dopo la guerra fu ripreso nel febbraio 1947 a Milano.

L'argomento del dramma concerne i limiti e l'essenza della pazzia. Nella nota introduttiva il Bracco pone il problema: « Dove finisce, nell'animale umano, la saggezza e dove comincia la follia? Quali sono, nel nostro mondo, i pazzi e quali sono i savi? ». Egli premette che il suo dramma non risponderà ai due interrogativi angoscianti, così come nemmeno l'umanità è in grado di dar loro una risposta definitiva. Quattro volte cala il sipario sulla vicenda, lasciando che il dubbio sussista più pungente. « L'Arte non offre, non indica, non suscita soluzioni di problemi che anche la Filosofia invano affisa o espone scevri di scorie. Tutto ciò che l'Arte può sforzarsi a fare è di tradurli in visioni che parlino alla sensibilità, senza troppo incomodare la mente ». Oltre che dalla nota introduttiva, il motivo ispiratore del dramma risulta da tutto lo svolgimento e, più esplicitamente, dalle ammissioni dei protagonisti (Francesco dice, nella

scena 5ª del I atto: « Come si fa a sorprendere la verità che vi si appiatta se perfino quella che è nel cervello nostro talvolta ci si nasconde? »); in particolare è da tener presente la scena 4ª del I atto, che è, drammaticamente ed artisticamente, delle meno valide, ma che imposta il problema con chiarezza; vi ha luogo un colloquio tra uno dei protagonisti, Francesco, ed una figura secondaria, il professor Bernardi, entrambi psichiatri, che constatano l'impossibilità di una definizione e delimitazione precisa della follia: « Noi — ammette Bernardi — non sappiamo differenziare la follia dalla saggezza se non per quei connotati che proprio noi abbiamo attribuiti all'una e all'altra ».

Il Bracco non ha messo in scena individui troppo vicini alla saggezza od alla follia, dei geni o dei pazzi furiosi, ma ha scelto i suoi protagonisti in quella che il D'Urso chiama la zona media della mentalità umana, fra persone apparentemente normali, ma che sono tormentate da fissazioni o presentano particolari stranezze; tutti più o meno sono degli alienati (e uno psichiatra insigne, il D'Urso, nel suo articolo su *I pazzi* diagnosticò con precisione il male di ognuno).

Esaminiamo la trama: Francesco Floriani, psichiatra, dirige una Casa di Cura, in cui accoglie gratuitamente donne inferme di mente. Nel trattamento segue un metodo suo e, almeno là dove la scienza non riesce ad afferrare la ragione della follia, cerca di rivalutare nella demente gli elementi spirituali e si rivolge soprattutto all'anima; persuaso che alla radice dell'anormalità sia l'assenza di una vita spirituale, a questa vita egli cerca di rieducare le sue pazienti. È convinto che la moglie Agnese lo ami e gli sia fedele; ma l'abitudine di scandagliare i recessi più profondi dell'anima umana lo porta a compiere analoga indagine sulla moglie, tanto più che è ossessionato dal dubbio che ella possa essergli stata qualche volta mentalmente infedele. Nonostante le prove di affetto di lei, la sua fissazione, simile a quella di Raimondo Artunni ne *I fantasmi*, lo perseguita e lo induce a scrutare sempre più a fondo nell'anima della moglie, cercando di afferrarne tutti i minimi moti del subcosciente, che egli vorrebbe conoscere in pieno, ma che sente sfuggirgli: « Ghermire quello che è dentro l'involucro che si può toccare, quel che è al di là della fisionomia e dei gesti che si vedono, al di là della voce e della parola che si odono: questo è il problema insolubile!... » (I, 2).

Egli stesso sente che la sua conoscenza della psiche umana non potrà arrivare fino ai suoi più intimi recessi e questo è per lui continua fonte di dubbio (dice al professor Bernardi, I, 3: « Come lei, peggio di lei, io sono invaso dai dubbi, sono invaso dal timore d'aver torto, dal timore d'errare »). Scrive il Vigo-Fazio che Francesco è l'immagine dolorosa « dello spirito dell'Uomo in marcia penosa e inutile verso la Felicità, chimera nebulosa riformantesi ad ogni istante sui passi di lui, con i riflessi della sua istessa

anima. Egli è l'idealista che non riesce tormentosamente a scorgere il proprio ideale, perché il suo eccessivo splendore lo abbaglia, il pensatore curvo sotto il peso invisibile dei suoi sogni smisurati ». L'indagine ed il sospetto di Francesco sono un continuo tormento, tanto per lui che per Agnese, la quale, per porre fine a quest'incubo, pur essendo innocente, decide di separarsi dal marito. Nel suo gesto sono lontani echi ibseniani; le ombre di Nora Helmer e di Claudia di Montefranco devono essere state presenti per un momento alla fantasia dell'autore, anche se in Agnese questa rivendicazione della libertà e dei diritti dell'anima è appena accennata e non costituisce il motivo centrale del lavoro.

Poco dopo si presenta a Francesco Ulrico Nargutta, un suo amico, che si autodefinisce ex-pazzo; apprendiamo che, tempo addietro, egli era stato vittima di una specie di ossessione, dovuta, secondo lui, alla troppa importanza data agli elementi morali e spirituali della personalità. Egli si vanta di essersi guarito da solo, appunto con l'eliminare l'influenza di tali elementi e con l'abbrutirsi completamente. Le sue idee sono ora interamente opposte a quelle di Francesco; per lui le preoccupazioni inerenti ad una qualsiasi attività spirituale e morale sono all'origine della pazzia e la vera saggezza è nell'obbedire agli istinti materiali: « Io ho abolito tutti gli accidenti della vita morale, da cui provengono le nostre inquietudini, le nostre incontentabilità, le nostre sofferenze, i dibattiti, gli attriti, gli stenti, gli sforzi che scambussolano il nostro essere fino allo sfasciamento, fino alla follia » (I, 5).

Molto tempo prima egli era stato perseguitato da un'idea fissa: la ricerca dell'onestà nella donna; il non trovarla era la fonte dei suoi squilibri. Ora ha messo al bando simili idee e cerca l'amore istintivo, sensuale, in una donna che, oltre ad essere sua, è di chiunque voglia prendersela; la gelosia gli è completamente sconosciuta (I, 5: « Ha verso di me il merito insigne di piacermi infinitamente, e, se il saperla di tutti mi desse un qualunque senso di pena o di ribrezzo o di gelosia o di rancore, temerei di non aver conseguito la perfezione! »). Egli naturalmente considera pazzo il suo amico Francesco e gli propone scherzosamente di guarirlo coll'indurlo a seguire il suo esempio. Quando apprende la ragione della sua separazione dalla moglie vede l'origine della fissazione di Francesco nell'eccessiva importanza data ai valori dello spirito: « Tu non ti sei accontentato di chiedere a tua moglie la fedeltà del corpo. Hai preteso da lei la fedeltà del pensiero, cioè della mente, cioè del cuore, cioè dell'anima, cioè del diavolo che ti porti, con la relativa prova concreta inconfutabile matematica! Conseguenza fatale: sconvolgimento e irradiazione catastrofica! Adori tua moglie e la detesti, la vuoi e non la vuoi, l'accusi e non l'accusi, ti torturi e la torturi, soffri e la costringi a soffrire, impazzisci e la costringi a impazzire » (I, 5).

Ulrico, che considera il male attuale di Francesco molto simile a quello che tormentò lui stesso una volta, decide di curarlo con il suo metodo dell'abbruttimento. Lo conduce presso Sonia, la donna che gli dà quell'amore materiale che è l'unico che egli ricerchi; egli stesso dice di lei che « non ce n'è un'altra di più bassa carata sulla faccia della terra ». Infatti ella appare completamente priva di qualsiasi idea di moralità; tutto ciò che esula dall'istinto bestiale ed inconsapevole le è sconosciuto e non ne sospetta minimamente l'esistenza. La sua incoscienza ricorda un po' quella di Paulina in *Sperduti nel buio*. Anch'ella è vissuta fin da bambina in un ambiente corrotto ed il vizio è stato la sua unica scuola. Dirà poi Francesco che ella non era né atea né credente: « L'ateismo è un convincimento. Ed è una forza, giacché un convincimento è sempre una forza. Ella non recava in sé nessun convincimento, nessuna forza, non c'era in lei che una fiacchezza ignara che vagava e si smarriva nella sua ignoranza » (IV, 1).

Sonia è la figura più notevole del dramma ed è delineata con precisione in tutte le sfumature. Nel secondo atto sono rese tanto la sua incoscienza bestiale quanto la meraviglia schietta che prova nel sentire Francesco parlare di concetti attinenti alla vita dello spirito, a lei completamente ignota. Quando Sonia gli offre di eseguire una danza, egli le dice di non farlo, perché non si stanchi; ella, abituata ad essere considerata da tutti solo uno strumento di piacere, appare meravigliatissima di questo riguardo e, come dice la didascalia, « si sforza di pensare », cosa per lei completamente nuova. Quando Sonia accenna all'ambiente vizioso in cui è cresciuta, Francesco ha qualche parola di compatimento: ella si smarrisce e non riesce a comprenderne la ragione, pur tentandolo (« fammi capire », ripete con ostinazione). Sente vagamente qualche cosa di diverso dalla sua incoscienza brutale, un mondo che prima non intuiva menomamente e cui comincia a desiderare di avvicinarsi; è una lenta evoluzione che si compie nel suo intimo e che traspare dalle scene 3^a, 4^a e 5^a dell'atto II; il Bracco è, come sempre, attentissimo alle reazioni del subcosciente.

Le parole di Francesco lasciano un solco profondo nell'anima della donna. Un episodio concorre ad accentuare l'impressione: Sonia è cleptomane ed ha sottratto poco prima un portafogli ad un certo Edgardo Lemms; questi giunge in compagnia di un agente ed il portafogli viene ritrovato nella stanza, ma ella nega di averlo rubato. Francesco interviene a spiegare lo stato di incoscienza irresponsabile (dovuta all'alcool), in cui Sonia probabilmente si trovava al momento del furto. Ciò non servirebbe a salvarla dall'arresto se il Lemms, ritrovato il portafogli, non ritirasse la denuncia; tuttavia le parole di Francesco, che ella non capisce, l'hanno impressionata e crede che siano state esse a giovarle: un senso di gratitudine interviene così ad approfondire il suo sbigottimento (« Sono — ella

dice, II, 6 — parole che là per là fanno tremare, e poi si fissano, amiche, qui nel cervello, vi restano come inchiodate, e continuano a dire, a dire, a dire... ». In III, 4, Francesco rievocherà questo stato d'animo di Sonia parlando con Ulrico: « Quella sera, la pietà, che non tardò a succedere in me al disgusto, la riempi d'una intontita ammirazione mista a una specie di caparbia fiducia e ad una esagerata gratitudine ». E quando Ulrico gli fa notare che l'ammirazione, la fiducia, la gratitudine sono tutte cose mai provate da lei, egli ribatte: « Mai provate, ne sono convinto come te, ed erano forse l'abbozzo di una nascita facoltà mentale. Un che di analogo si riscontra in un bambino il quale abbia notato per la prima volta - che so?... - una fiaccola, un albero, un lembo di mare, un volo di uccello ».

Alcuni giorni dopo Sonia si presenta alla clinica Floriani, dove viene accolta. Qui si compie la trasformazione e Francesco riesce a poco a poco a ridonare un'anima a Sonia, a mutare il suo modo di sentire. Ulrico, furibondo perché gli è stata sottratta Sonia (è un primo accenno ad un mutamento in lui: prima aveva dichiarato di non provare alcuna gelosia), si reca da Francesco, che gli conferma il profondo cambiamento operatosi nella donna: « Era una demente tranquilla, inerte, chiusa nelle forme apatiche della sua corruzione, dei suoi vizi, della sua mania di rubare... Il nemico è stato dominato sommergendo in un'atmosfera di gentilezza e di caste idealità le losche abitudini contratte, delle quali non si colgono che rare e quasi puerili reminiscenze, in qualche gesto, in qualche atto fugace » (III, 4). Ma Ulrico mantiene — per ora — il suo punto di vista: « Ciò che mi ha fatto e mi fa fremere di dolore e di sdegno è che la ostinata stoltezza ideologica, tra cui si aggira la demenza *tua* sia riuscita a sconnettere la vita naturale di quella donna e a strappare lei al suo nulla, alla sua pace, alla sua indipendenza, al suo destino, nel quale io mi dissetavo!... » (III, 4).

In un colloquio che Francesco gli permette di avere con Sonia, Ulrico tenta di indurla a riprendere le antiche abitudini; ella appare non del tutto libera del suo passato (ammette di rievocare talvolta, come in sogno, le cose di un tempo), ma ormai la nuova anima che è nata in lei è più forte; respinge quindi le proposte di Ulrico, anche quando questi, visto fallire ogni altro allettamento, le offre un'esistenza tranquilla ed un amore sincero. Sonia usa un linguaggio che lo sorprende, perché non lo ha mai udito sulle sue labbra: parla di peccato, di vizi, di anima: tutti concetti a lei finora ignoti. È significativo che, pur dichiarando di non aver creduto Ulrico morto, dica di aver pensato che egli non esistesse più, perché « non esisteva più nessuna delle cose di allora » (III, 5); Ulrico è per lei come il simbolo di quel passato, da cui il suo processo evolutivo la porta a staccarsi vieppiù. Egli però comprende che un'altra ragione la induce a

non lasciare la Casa di Cura (anche quando Francesco l'invita a farlo dichiarandola guarita, ella prega di poter rimanere): in lei il sentimento confuso di ammirazione e gratitudine che provava per Francesco si è a poco a poco trasformato in amore; è un affetto che per il momento è ancora nel subcosciente, ma Ulrico lo intuisce e vede che spiritualmente Sonia appartiene a Francesco. Qui si ha la crisi in lui: egli, che disprezzava ogni sentimento spirituale fino ad escludere la possibilità di essere geloso, prova ora un tormento indicibile per questo possesso — esclusivamente ideale — da parte di Francesco; eccolo dichiarare il suo tormento con espressioni ed idee che prima gli erano completamente estranee:

« Un'anima è sorta in quel corpo strappato agli artigli del vizio e del peccato, e quell'anima è tua... È tua, solamente tua, quell'anima pura — pura come se fosse di un'adolescente — perché tu l'hai fatta sorgere, perché da te ha ricevuto il soffio e l'alimento. E io, io, che per lo sperpero quotidiano del suo corpo non provavo ribrezzo, non rancore, non dolore, non il più lieve morso della gelosia, e anzi ne avevo un cinico compiacimento di cui mi vantavo, ora sono geloso della sua anima, che tu solo possiedi! È una gelosia infinita che non c'è mezzo di placare o di sopire! Una camicia di spine che sento penetrarmi fino al midollo! » (III, 6).

Francesco tenta di indurre Ulrico, ora che anch'egli è risollevato dalla bestialità di una vita tutta istinti, a continuare la sua opera di persuasione presso Sonia, a tentare di risvegliare in lei un amore sincero; egli però si ribella e si dichiara ancor più convinto che un sentimento di questo genere sia ormai sbocciato, ma tra Sonia e Francesco. Questi nega l'esistenza di tale passione con una veemenza volta a persuadere più se stesso che non l'amico. Effettivamente egli prova per Sonia un sentimento confuso, che più chiaramente apparirà al momento del loro distacco. Il Bracco ha qui di nuovo portato l'analisi psicologica sul piano del subcosciente; qui come altrove un sentimento resta ignoto o non ben chiaro a chi lo prova, pur dettandogli un determinato modo di agire, e viene svelato dall'attenta perspicacia di un altro: Ulrico si avvede del fascino che esercitano l'una sull'altro Sonia e Francesco. Analogamente avevano fatto Nora per Lucio (*Il trionfo*), Sebastiano per Fiorenzo (*Il piccolo santo*), Michele per Mirella (*L'amante lontano*).

Frattanto ritorna Agnese, che annunzia al marito di essere sul punto di diventare madre e che perciò si è decisa a riconciliarsi con lui. Il dubbio tormentoso di Francesco ha continuato ad ossessionarla anche nella sua solitudine, la sete d'indagine di lui le si è trasmessa ed ella ha cercato di penetrare nella sede dei suoi istinti più riposti: « Ma tu mi avevi comunicato il sospetto che l'infedeltà spunti talvolta fuori dei confini nei quali la considera l'umanità semplice alla quale io appartengo; mi avevi comunicata la febbre di scoprire il seme d'una infedeltà mia al di fuori delle

vie che menano al peccato... e a furia d'indagare e di dubitare, nella solitudine che contribuiva a cacciarmi in un'atmosfera fantastica, simile a quella in cui ho veduto vivere tante disgraziate che tu soccorri, io... finii con l'accusarmi » (IV, 6).

Le si è così ripresentato davanti il ricordo di Paolo Gemmi, un amico e collega di Francesco, suicidatosi per amore di lei. Ella non lo aveva mai amato, ma la sua morte non aveva potuto non arrecarle un certo turbamento. Ossessionata dalle indagini del marito, entrata anche lei in uno stato di morbosa esaltazione, l'inquietudine allora provata ha finito per sembrarle una colpa, un'infedeltà di pensiero. Spinta da un bisogno di sincerità totale, intima, che investa le zone più riposte dell'anima e non sia solo esteriore (anche qui ella ricorda da lontano personaggi ibseniani), rivela questo dubbio a Francesco con la stessa franchezza con cui prima aveva proclamato di fronte alle indagini del marito la sua completa onestà. Egli resta affranto da questa rivelazione: nella sua esaltazione morbosa dimentica che egli stesso aveva suggestionato Agnese inducendola a considerare una colpa quello che non era se non uno sbigottimento del tutto naturale, e vede nelle parole di lei il riconoscimento di una vera e propria infedeltà mentale. Di qui un certo rancore, che lo spinge ad accoglierla con freddezza, freddezza determinata altresì dal sentimento che prova per Sonia e che Ulrico aveva intuito. Egli si rende conto dell'ingiustizia del suo atteggiamento verso la moglie (IV, 6: « Lasciami tacere in questo supplizio che mi umilia!... So di calpestare il dono che la tua virtù mi ha portato... So... di essere abominevole »), ma non riesce ad agire altrimenti.

È proprio Sonia che interviene presso di lui per indurlo a restituire il suo affetto alla moglie, sacrificando così, in uno slancio di abnegazione quasi mistica, in un accesso di compassione per l'infelice Agnese, l'amore per Francesco. Egli si lascia convincere a compiere il suo dovere verso la moglie, ma dai suoi dubbi, dalle sue incertezze, dalle lacrime che lo assalgono, si comprende che il sentimento di affetto per Sonia, prima inconscio, si è ora man mano fatto più potente in lui; per un momento, anzi, pare che stia per cedere alla passione, poi, con uno sforzo visibile, riesce ad allontanarsi da lei. Sonia, affranta, chiama Ulrico e si dichiara disposta a riprendere con lui l'antica vita di corruzione, sperando forse di uccidere di nuovo quell'anima, i cui palpiti le recano ora tanto tormento. Ma Ulrico ha visto e compreso tutto: egli, che non aveva mai provato una gelosia fisica per Sonia, è talmente trasformato da non tollerare che ella appartenga — anche solo idealmente — a Francesco; sente che non potrà mai avere per sé l'anima di Sonia e questo pensiero gli è così insopportabile che corre a suicidarsi. Sonia, disperata, si abbandona tra le braccia di una infermiera della Casa di Cura.

Evidentemente l'interesse maggiore del lavoro non è nella trama, successione di fatti di per sé insignificanti; più che nelle azioni, il dramma si svolge nell'animo dei personaggi. Perciò ho cercato di mettere in rilievo i moventi psicologici che fanno agire i protagonisti e l'evoluzione che si compie nel loro animo.

Sulla riuscita dell'intento del Bracco di portare sulla scena il problema dei confini e dell'essenza della pazzia, si sono pronunciati eminenti psichiatri, che hanno lodato la perfetta intuizione della verità scientifica. Leonardo Bianchi ha sottolineato nella sua lettera aperta al Bracco, pubblicata nel « Giornale d'Italia », che l'intuizione dell'Arte precede spesso la dimostrazione della Scienza e Alfredo D'Urso ha ricordato le parole del neurologo tedesco Benedikt, che, a proposito di Shakespeare, aveva detto che in fatto di scienza solo il grande poeta ha la grande parola. Lo stesso D'Urso analizza molto ampiamente i personaggi dei *Pazzi* dal punto di vista clinico e ne diagnostica le alterazioni mentali. Se le sue conclusioni dimostrano l'intuito psicologico del commediografo, è nondimeno evidente che non possono costituire il punto di partenza per una valutazione estetica del dramma.

Il D'Urso rileva che tutti i personaggi sono dei neuropatici: « ciascuno, dietro l'apparente lucidità di pensiero e normalità di condotta abituale, nasconde le anomalie costituzionali del suo spirito, difetti, lacune, ossessioni, germi deliranti in gradi varii e nelle più varie sfumature ». Francesco è vittima dell'ossessione dell'adulterio platonico; come si osserva frequentemente negli anormali originari egli presenta uno sdoppiamento nelle estrinsecazioni del suo carattere: buono, generoso, leale nei rapporti sociali; diffidente nell'ambiente domestico e crudele verso la sua compagna ». Ulrico non è mai stato pazzo o lo è sempre. « Non isterico, né epilettico, non neurastenico, né imbecille, Ulrico presenta le sfumature psichiche di tutte queste forme. S'illude di essere un sapiente, un volitivo capace di imprimere alla sua condotta una direttiva secondo una sua speciale concezione della vita e non si accorge di essere in balia dei suoi istinti e di agire per lo più impulsivamente senza alcun preciso obiettivo ». In Sonia il D'Urso ravvisa un po' di primitività etnica ed un po' di degenerazione ereditaria; « ella non è però una frenastenica, né una prostituta nata o amorale costituzionale, come potrebbe apparire a una superficiale osservazione »; infatti la sentimentalità, in lei sopita, ma non spenta, si ridesta dopo la visita di Francesco. Infine in Agnese il D'Urso constata il fenomeno del contagio psichico: « in una fase di astenico sconforto comincia anch'essa a dubitare della sua fedeltà ». Infine egli nota che anche i personaggi minori non sono esenti da squilibri mentali. Il professor Bernardi è un neurastenico ed all'origine del suo male sono la disillusione ed il pessimismo; la stanchezza e l'inettitudine lo costringono ad essere

non più attore, ma spettatore della vita. Nel custode della Casa di Cura, il D'Urso riconosce un esempio di « perfetto automatismo del tipo imbecillesco » e in Edgardo Lemms il « perversito sessuale, a cui la criminalità della femmina serve di stimolo e acuisce la voluttà dell'amplesso ».

Il dramma è quindi avvolto in un'atmosfera di eccezionalità morbosa. Lucio D'Ambra ha sottolineato questa universalità dell'eccezione, questo parossismo collettivo: « il tormento è universo, diffuso in fondo e riferito con accentuazioni svariate fin nei personaggi secondarissimi del dramma ». Ciò sarebbe un difetto, perché la generalizzazione distruggerebbe gran parte del valore emotivo dell'argomento. L'affermazione non mi sembra del tutto giustificata, perché, appunto nei *Pazzi*, quest'universalità della alienazione immerge il dramma in un'atmosfera allucinante, quasi fantasmagorica, che non può non conferire maggior rilievo alla difficoltà di una risposta certa alle due domande, risposta che il Bracco stesso ammette di non essere in grado di dare.

Comunque, come giustamente faceva notare Renato Simoni, la cosa che maggiormente interessa lo spettatore non è la verità alienistica e psichica, bensì il valore umano e drammatico delle figure create dall'autore. « Voglio solo vedere — scrive il Simoni — se egli, artista, creatore di figure sceniche, avrà saputo cogliere, *nell'uomo medio*, stati d'animo che assomigliano a dolci od aspre crisi di follia. E questi stati d'animo dovranno coesistere con le apparenze della *normalità*, essere disordini morali che non sconnettono l'ordine esteriore. Se lo scrittore sarà stato capace di tanto, se i suoi personaggi non ci ispireranno la pietà che destano i malati, ma susciteranno in noi l'interesse commosso, la calda simpatia che nasce da una pronta solidarietà spirituale, l'opera d'arte avrà raggiunto il suo scopo. In questo senso *I pazzi* mi sembrano un mirabile saggio di teatro per il teatro ».

Abbiamo effettivamente visto che nessuno dei personaggi è un pazzo nel senso completo della parola: si tratta piuttosto di individui affetti da particolari manie o disfunzioni, che possono certo offrire allo psichiatra materia di studio e di analisi, ma che non cessano per questo di essere profondamente umani e vicini a noi, di vivere un dramma che, per quanto originato da un'alterazione psichica, è intensissimo. L'incoscienza ed il graduale risveglio dello spirito in Sonia, il dubbio di Francesco, di cui egli è il primo a soffrire, il manifestarsi in Ulrico ed in Francesco di sentimenti od istinti da loro non sospettati, non sono l'espressione del delirio di un folle, ma motivi che potrebbero esser tratti dalla vita di ogni giorno e che sono portati palpitanti sulla scena ¹. Agnese, Sonia, Ulrico, Francesco sono

¹ Questo fatto non sfuggì agli scienziati che si occuparono dei *Pazzi*; abbiamo già ricordato che il D'Urso situava i quattro protagonisti nella zona media del-

spiritualmente vicini a tanti altri personaggi bracciani. Quanti di essi, da Claudia a Lucio Saffi, da Nellina a Raimondo Artunni, non ci sono apparsi dominati da un particolare pensiero che li ossessionava, da una fissazione, da una « monomania »? Se il D'Urso avesse voluto farne l'oggetto di quella stessa oculata indagine che dedicò a *I pazzi* non avrebbe probabilmente avuto difficoltà a diagnosticare il loro male con la stessa precisione scientifica.

I critici non hanno mancato di tracciare paralleli tra i protagonisti dei *Pazzi* e molte figure di drammi precedenti. La nota introduttiva, in cui il Bracco stesso parla dei *Pazzi* come della sintesi di molte sue opere, induce a ciò. Pochi giorni dopo la pubblicazione in volume del dramma, nella già citata intervista ad un redattore del « Mondo », l'autore, per replicare alle accuse di aver imitato il Pirandello, metteva in rapporto il lavoro con la produzione antecedente (*Il trionfo*, *Tragedie dell'anima*, *La piccola fonte*, *I fantasmi*, *Il piccolo santo*, *L'amante lontano*, *L'uocchie cunzacrato*) e sottolineava il fatto che, nello stesso significato che ha la parola « pazzi » nel dramma omonimo, sono pazzi anche Lucio (*Il trionfo*), Nora (nello stesso lavoro), Teresa (*La piccola fonte*), Filomena (*L'uocchie cunzacrato*), i protagonisti dei *Fantasmi*, di *Tragedie dell'anima* e del *Piccolo santo*. Ricordava ancora che i critici gli avevano spesso rimproverato di preferire le esaltazioni psichiche e che ora l'aver riunito in uno stesso dramma quattro personaggi vittime di siffatte esaltazioni voleva significare che quella follia, che forse non è follia, si trova diffusa in tutta quanta l'umanità. Questo non fa che avvalorare quanto dicevamo poc'anzi sullo stretto rapporto che lega i quattro pazzi alla vita e la possibilità, per lo spettatore, di sentirli vicini a sé e di partecipare intimamente al loro dramma.

Ulrico ricorda Lucio Saffi del *Trionfo*; quest'ultimo era invasato dalla pretesa di amare solo spiritualmente, pretesa che gli faceva perdere di vista la realtà dell'amore; Ulrico invece vuole eliminare ogni preoccupazione spirituale ed amare solo sensualmente; entrambi si ricredono solo quando la gelosia per il possesso altrui (fisico nel caso di Lucio, ideale nel caso di Ulrico) rivela loro che nell'intimo nutrivano sensazioni che mai avrebbero creduto di poter provare e che anzi escludevano a priori dalla loro filosofia dell'Amore, e cioè la brama sensuale in Lucio e la preoccupazione per il possesso dell'anima di Sonia in Ulrico. La gelosia ingiustificata, l'implacabile indagine con cui Francesco tormenta la moglie, il suo voler penetrare nella parte più intima dell'anima di lei, provocandone la ribellione, sono molto vicini all'iper gelosia morbosa di Raimondo Artunni. Il conflitto

l'umanità, lontana dalla completa follia come dalla completa saggezza; il Bianchi faceva un merito al Bracco di aver studiato la demenza non nel manicomio, ma nella vita, dove sono sparsi i germi della pazzia.

tra materia e spirito, tra realtà e idealità, che ha luogo in Sonia, in Ulrico ed anche, sebbene più latente, in Francesco, costituisce l'essenza del dramma di tanti altri eroi bracciani, da Giulia Artunni a Fiorenzo Barsi e a Lucio Saffi.

Ma *I pazzi* si riallaccia soprattutto al *Piccolo santo*, non solo per le affinità tra i personaggi, ma anche — come vedremo — per motivi vitalissimi e parentela di stile. « Nella suggestione irresistibile — scrive il Parisi — che il dottor Floriani esercita su Sonia c'è un po' la suggestione che don Fiorenzo esercita su Annita, e l'elemento mistico che è in questa non manca del tutto nell'altra, perché il dottor Floriani per Sonia agisce quasi misticamente. Oltre di che in Sonia c'è un po' di Annita e un po' di quel Barbarello nel cui ebetismo entra trionfante il sentimento della riconoscenza. Don Fiorenzo ama Annita senza averne coscienza, e il dottor Floriani, senza averne coscienza, finisce coll'amare Sonia, e tutti e due subiscono fatalmente le conseguenze, il contraccolpo della suggestione che esercitano. E Ulrico Nargutta, che nel III e IV atto dei *Pazzi* contende invano al dottor Floriani il possesso, non voluto, dell'anima di Sonia, ha, in quei due atti, un significato analogo a quello di Giulio che, nel *Piccolo santo*, contende invano a don Fiorenzo il possesso, non voluto, dell'anima di Annita » (*R. Bracco, la sua vita, la sua arte e i suoi critici*, Palermo 1923, pagg. 260-61).

La maniera con cui è messo a nudo il dramma intimo dei personaggi è molto simile allo studio del subcosciente, che aveva preoccupato il Bracco dei *Fantasmî*, dell'*Amante lontano* e del *Piccolo santo*. Anche nei *Pazzi* egli è attento a cogliere i più impercettibili moti dell'animo, le piccole reazioni involontarie che cominciano a far intuire l'esistenza, in fondo all'anima, di istinti insospettati. Si avvale di pochi segni, di parole sfuggite, di atti involontari, del « complesso di segni significativi », la cui importanza aveva sottolineato nella nota introduttiva al *Piccolo santo*. Anche *I pazzi* dunque rientra nel quadro dell'« inespressione espressiva » e ne è, insieme con *Il piccolo santo*, la realizzazione più compiuta. Il mutamento psicologico dei personaggi è espresso nei momenti cruciali con poche battute, che bastano a far intuire interi stati d'animo (cfr. il brancolare di Sonia che, nel buio della sua incoscienza, anela confusamente a qualche cosa di diverso, oppure la scena 7^a dell'atto IV, dove pochi cenni rendono l'intensità della passione reciproca di Sonia e Francesco ed il dolore che provano nel sacrificio).

Tuttavia nei *Pazzi*, come in altri lavori, vi sono pure scene in cui la sobrietà fa difetto ed in cui l'autore si è lasciato trasportare dalla sbrigliata vena creativa, che forma il fascino di tante sue commedie, ma che nei drammi d'anime rischia di sminuire la concisione ed il vigore dell'analisi psicologica: pensiamo alle tirate, talvolta alquanto declamatorie, di Ulrico:

ad esempio il brano riportato a pag. 197 (III, 6: « Un'anima è sorta in quel corpo strappato agli artigli del vizio... ecc. ») è più un saggio di eloquenza che non l'espressione diretta del tormento intimo del personaggio; lo stesso vale per molti altri passi (vedi, a pag. 196, i brani citati del colloquio tra Ulrico e Francesco, III, 4). La discussione scientifica tra Francesco ed il professor Bernardi (I, 3) è pure molto prolissa. L'indulgere alla retorica è un limite stilistico del Bracco; abbiamo già avuto occasione di constatarlo più volte, anche in lavori tra i suoi più notevoli, come *Tragedie dell'anima*, come lo stesso *Piccolo santo*.

In Giulia (*I fantasmi*) ed in Fiorenzo (*Il piccolo santo*) l'anelito alla evasione ed il bisogno di liberarsi da costrizioni o sovrastrutture imposte risalgono a poco a poco dal subcosciente e divenivano gradatamente coscienti ed imperiosi, con un'evoluzione di cui abbiamo potuto notare le tappe; anche nei *Pazzi* possiamo seguire i mutamenti che intervengono nella psiche dei personaggi e ravvisarne i primi sintomi (vi ho accennato nell'esposizione della trama man mano che si manifestavano): in Sonia, creatura corrotta, si forma a poco a poco una coscienza, nasce un amore sincero e puro, una maniera di sentire che la porterà perfino al sacrificio; Ulrico, il gaudente, comincia ad accorgersi di avere un'anima sensibile ai travagli spirituali; in Francesco nasce la passione per Sonia, che Ulrico gli rivela e che egli non vuole ammettere, sforzandosi di ricacciarla nel subcosciente. Anche in Agnese si opera un mutamento attraverso l'indagine che ella stessa compie nella sua anima e che le instilla un dubbio sulla vera ragione del suo turbamento per la morte di Paolo Gemmi; ma il suo cambiamento non appare in scena nelle varie fasi come avviene per gli altri personaggi, e noi lo apprendiamo unicamente dal suo racconto. Tutte queste figure sono, alla fine del dramma, essenzialmente differenti nel loro intimo da quello che erano all'inizio.

Si sono risvegliati istinti, maniere di sentire, a loro stessi ignoti, celati nel subcosciente: un aspetto diverso — più sostanziale — del loro essere si è venuto impadronendo dell'anima, in contrasto con l'esteriorità, travolgendo le sovrastrutture, costituite dall'abitudine al vizio (Sonia), o dalla convinzione di non nutrire alcun affetto al di fuori di quello legittimo consacrato dalle nozze (Agnese e Francesco) od infine dalla volontà di conculcare ogni traccia di spiritualismo, nascondendo la propria sensibilità dietro una maschera di indifferenza e di sensualità (Ulrico). È di nuovo il dramma del subcosciente, di un secondo aspetto della coscienza umana, quale lo abbiamo visto nei *Fantasmi*, nell'*Amante lontano*, nel *Piccolo santo* e che è vicino ai problemi della personalità del teatro moderno (vedi quanto abbiamo detto diffusamente parlando del *Piccolo santo*). *I pazzi* ne è, col *Piccolo santo*, la realizzazione più consapevole; nel *Piccolo santo*, è vero, esso ha ancora maggiore rilievo soprattutto perché

palpita quasi esclusivamente in un solo personaggio (ma abbiamo visto che anche in Annita vi è un pallido accenno ad esso) e l'analisi psicologica di questa figura riesce quindi più accurata.

La maniera con cui Francesco scruta l'anima di Agnese per scoprire eventuali — anche inconscie — infedeltà di pensiero e con cui ella stessa si esamina quando il marito le ha comunicato il dubbio, è un'implacabile analisi del subcosciente, una disperata ricerca di una seconda personalità, nascosta e più vera, al di là delle apparenze. Si tratta però di indagini che non si svolgono durante il dramma e vi sono solo raccontate; questo diminuisce l'efficacia del motivo, che altrimenti avrebbe potuto dar modo allo scrittore di mostrare una volta di più la sua profonda conoscenza del cuore umano. Comunque noi siamo indotti a ricordare, oltre alla figura di Raimondo Artunni, anche il colloquio tra Mirella e Michele (alla fine dell'*Amante lontano*), in cui questi analizza lo stato d'animo della sua interlocutrice e scopre il legame ideale che la lega ad un morto (anche questo particolare è simile alla situazione di Agnese)¹.

Credo che non sia superfluo, anche per quello che concerne il problema della personalità, il richiamo ad una novella del Bracco, *Leit-Motiv* (nel volume *Smorfie tristi*), che per l'analisi precisa degli stati d'animo non sfigura accanto ai lavori teatrali migliori. I due protagonisti — Annita, un'attrice, e Silvio — appaiono accesi d'amore l'uno per l'altro, ma l'uomo è tormentato da un dubbio (simile in questo a Francesco) per quello che concerne la sincerità del sentimento di lei; non riesce a scindere completamente la donna dall'attrice, a considerarla nella sua personalità intima, diversa da quella esteriore; il ricordo della maniera con cui ella riesce a fingere i sentimenti sulla scena lo ossessiona e gli impedisce di credere alla sua sincerità nella vita privata.

Ne *I pazzi*, accanto al dramma della personalità e del subcosciente, appare in primo piano l'estrema relatività dei criteri umani di conoscenza. Al di là del problema enunciato dallo stesso autore (difficoltà di definire e delimitare la pazzia e quindi sua relatività), si scorge (tanto più che i personaggi non sono veri e propri pazzi, ma solo esseri, come ve ne sono tanti nella vita, in preda a manie od a particolari tormenti) il problema,

¹ Un atto unico di Marco Praga, *Il dubbio*, prospetta un caso non molto diverso da quello di Francesco ed Agnese: vi è analizzato un dubbio, non giustificato da alcuna circostanza di fatto, che si impossessa di due innamorati (prima dell'uomo e poi della donna); esso si riferisce non ad un'eventuale infedeltà, bensì alla durata del loro sentimento; a poco a poco lo scetticismo e la sfiducia si impadroniscono di loro e distruggono l'amore. In *La danse devant le miroir* di François de Curel (uno dei lavori del drammaturgo francese in cui più evidente appare il problema della personalità, strettamente legato al dualismo tra realtà e finzione), due amanti sono torturati dalla convinzione che l'amore sia fondato sulla menzogna, e dal desiderio di scoprire al di là della maschera il vero volto dell'altro.

di ordine gnoseologico, della difficoltà, od impossibilità, di fissare i confini esatti tra realtà e finzione, tra bene e male, tra follia e saggezza; di qui deriva la relatività di ogni conoscenza, di ogni principio: non esiste realtà assoluta a sé stante, ma essa ha i connotati che ciascuno di noi le attribuisce; varia da individuo ad individuo e, nella stessa persona, a seconda dello stato d'animo. Il Bracco è qui molto vicino al relativismo del teatro del Novecento e, in primo luogo, del Pirandello, che al motivo darà poi sviluppo più vasto e conseguente. « Noi non sappiamo differenziare la follia dalla saggezza se non per quei connotati che proprio noi abbiamo attribuiti all'una e all'altra »: sono parole che il Bracco pone in bocca al professor Bernardi (I, 3); infatti attraverso tutto il dramma noi vediamo i personaggi giudicare le cose dal loro punto di vista, sempre diverso da quello degli altri, attribuire alla follia ed alla saggezza connotati particolari, che non sono gli stessi di quelli degli altri e che mutano anche nello stesso individuo, tanto che, alla fine del dramma, i personaggi si trovano su posizioni completamente antitetiche a quelle iniziali.

Le ricerche sui limiti tra realtà ed illusione, sull'esistenza di una qualsiasi realtà definibile, sulla validità della conoscenza, sui confini della pazzia e della saggezza hanno appassionato pensatori ed artisti di ogni tempo. Non per nulla a proposito del Pirandello e del teatro moderno si sono ricordati frequentemente Eraclito (l'eterno fluire e la sua frase: « In qualunque direzione tu proceda, non troverai i confini dell'anima »), Protagora e la critica della conoscenza, Gorgia di Leontini (e la sua opera in tre parti, nella prima delle quali si dimostra che nulla è; nella seconda che se qualche cosa esistesse gli uomini non potrebbero conoscerla; nella terza che se gli uomini conoscessero qualcosa di esistente non potrebbero comunicarselo), Sofocle (*Edipo Re*), Calderón (*La vita è un sogno*), Freud ed altri ancora. Problemi quindi antichissimi che sono stati rivissuti con particolare intensità dai drammaturghi moderni, specie nel terzo decennio del nostro secolo, quale conseguenza della profonda frattura operata dalla prima guerra mondiale nell'evoluzione dello spirito. Il crollo di tanti ideali che sembravano fissi ed immutabili, l'angoscia, lo smarrimento e l'incertezza che si impadronirono degli animi, resero gli uomini maggiormente consapevoli dell'irraggiungibilità di una verità integrale, assoluta, indubitabile; motivi come la relatività della conoscenza e l'incomunicabilità degli spiriti sono alla base delle creazioni drammatiche dei moderni. Tutti siamo attratti dalla maschera apparente degli individui e li giudichiamo per quello che essi sembrano, non per ciò che essi sono realmente; la molteplicità delle personalità disgrega l'unità dell'io ed impedisce di conoscere pienamente non solo gli altri, ma anche se stessi, nella propria vera essenza. Su questa concezione schiettamente soggettivistica si reggono le opere più significative del Pirandello e di tanti altri moderni (da *Le cocu magnifique*

del Crommelynk a *La couronne de carton* e a *Le pêcheur d'ombres* del Sarment, da *Maya* del Gantillon a *Trois et une* dell'Amiel).

Ora, *I pazzi* ci dimostra che anche il Bracco, nel mettere in scena l'impossibilità di tracciare un confine preciso tra follia e saggezza e cioè la relatività delle facoltà conoscitive dell'uomo, non è stato del tutto sordo ai problemi del tempo; naturalmente non si tratta di una realizzazione scenica così integrale come quella del Pirandello e degli altri moderni. *I pazzi*, ultima opera drammatica del Bracco, non poteva non ricollegarsi in più punti, sia nei personaggi sia nell'esecuzione scenica, a tutta la sua produzione antecedente; ma l'idea informatrice del lavoro rivela la sensibilità dell'autore al travaglio degli spiriti e la sua volontà di esprimere nei personaggi l'anima del loro tempo. Ciò è conforme ai principi informativi di tutta l'attività del Bracco, che sempre si preoccupò dell'essenza umana dei suoi drammi e della loro aderenza alla vita ed ai problemi che questa pone; come precedentemente aveva portato sulla scena questioni d'indole sociale e la rivendicazione della personalità conculcata della donna ed in seguito aveva rivolto la sua attenzione ai problemi della personalità e della subcoscienza, così ora, nelle parole di Francesco (I, 2: « Ghermire quello che è dentro l'involucro che si può toccare, quel che è al di là della fisionomia e dei gesti che si vedono, al di là della voce e della parola che si odono: questo è il problema insolubile ») fa echeggiare quello che, sentito come problema in ogni tempo, è divenuto l'espressione del tormento e dell'inquietudine dell'uomo moderno.

Credo sia lecito supporre che un altro dramma del Bracco, *La verità*, scritto dopo *I pazzi* ed andato distrutto nella devastazione della casa del commediografo durante una manifestazione politica (nel 1924), avrebbe segnato un ulteriore passo avanti su questa via. Di esso sappiamo solo quello che il Bracco stesso ebbe a scrivere al D'Ambra ed al Gastaldi [2 gennaio 1939 a Lucio D'Ambra, CRISTALDI, pag. 196: « Il mio ultimo lavoro di gran mole non è stato *I pazzi*, è stato *La verità* (sette quadri veloci, una tecnica indipendente da ogni convenzionalismo scenico) »].

A conclusione dell'esame del teatro del Bracco va menzionato un lavoro da lui lasciato inedito, LA LUCE DI SANT'AGNESE, che fu rappresentato il 30 aprile 1956 al Piccolo Teatro di Napoli da Evi Maltagliati, Antonio Crast e Giuseppe Fortis e pubblicato per la prima volta nella rivista « Il Dramma » del maggio 1956. Si tratta di un testo brevissimo, che dà l'impressione di un semplice bozzetto, che forse l'autore si proponeva di ampliare più tardi. La protagonista, dopo una vita depravata, si redime grazie all'influenza di una donna, morta da poco, che tutti consideravano santa. Il misticismo, un motivo già ravvisabile in altri drammi del Bracco (dal *Trionfo* al *Piccolo santo*, da *L'uocchie cunzacrare* ai *Pazzi*) sembra essere stato nella *Luce di sant'Agnese* alla base dell'ispirazione.

XII

LA POLEMICA D'AMBRA-TILGHER SU "I PAZZI", E LA POSIZIONE DEL BRACCO NEL TEATRO DEL NOVECENTO

Sarà bene sottolineare ancora che la molteplicità della personalità e la relatività della conoscenza appaiono nei *Pazzi* accanto ad altri motivi, ma non vi assumono quello sviluppo che hanno nel Pirandello (che ne fa la base, si può dire, di tutta la sua creazione e li porta alle estreme conseguenze). Questo perché — se è giusto rivendicare al Bracco il posto che gli spetta nell'evoluzione del teatro contemporaneo, rilevandone la profonda sensibilità alle questioni più attuali del suo tempo e riconoscendogli il merito di esser stato fra i primi a portare sulla scena motivi o procedimenti modernissimi, fino ad apparire giustamente un precursore (cfr. quanto abbiamo osservato a proposito del subcosciente, del problema della personalità, dell'inespresso) — non bisogna assolutamente correre il rischio di sminuire l'originalità di un artista come il Pirandello.

Il motivo dell'incomunicabilità degli spiriti umani, della difficoltà della mutua conoscenza degli uomini, appena accennato nel Bracco, assume ben altro sviluppo nel teatro posteriore. Nel Pirandello ha particolare rilievo drammatico il contrasto tra la maschera imposta dalle circostanze esteriori (convenzioni, abitudini, costrizioni della nostra coscienza) ed il vero volto del personaggio, che è poi il contrasto eterno tra forma e vita, il dramma delle infinite personalità che si annidano nell'uomo; nel Bracco questo appare là dove abbiamo constatato l'esistenza del dramma del subcosciente, ma piuttosto come urto di due passioni o del dovere e dell'istinto, non in una rigida, implacabile impostazione filosofica. Soprattutto, come notò giustamente Lucio D'Ambra, il teatro del Bracco non esce dal mondo della rappresentazione passionale; non vi sono vere e proprie preoccupazioni filosofiche. L'incertezza dei confini tra la realtà e la finzione è accennata nei *Pazzi*, ma è accanto ad altri motivi (la rigenerazione di Sonia, l'amore di Ulrico, il dubbio di Francesco) che avvicinano i personaggi più ai drammi precedenti dello stesso Bracco che non alle figure del Pirandello;

in queste ultime il tormento intenso causato dalla dualità tra la vita nuda e l'illusione, sente l'impostazione filosofica e concettuale, che le differenzia nettamente dalle creature passionali del Bracco. Per convincersene basta paragonare *I pazzi* a *Così è (se vi pare)* del Pirandello, che tratta un tema analogo (la follia e, per conseguenza, l'impossibilità di stabilire la verità con criterio infallibile ed oggettivo).

Adriano Tilgher, nel suo studio su *Sarment e i nuovi problemi del teatro* (in: *Studi sul teatro contemporaneo*, 3ª edizione, Roma 1928, pagg. 49-84) ha così definito la differenza tra il teatro del secolo XIX e quello del secolo XX: nel Novecento l'attenzione dei drammaturghi è rivolta a problemi di ordine gnoseologico (confini tra realtà e finzione); nel teatro del secolo scorso invece il problema morale è in primo piano: esso quindi ricerca il valore, il significato, la direzione vera della vita, mettendo in scena problemi come il rapporto tra due differenti passioni, tra individuo e società, tra libertà ed autorità, tra passione e dovere e simili; in questo quadro si possono far rientrare tutte le creature del Bracco, anche le più moderne, come Fiorenzo Barsi ed i protagonisti dei *Pazzi*. Sostanzialmente, il Bracco appartiene al secolo XIX, mentre il teatro di Pirandello è una delle espressioni più genuine del secolo XX. Precisata questa differenza fondamentale, non si può dimenticare che il Bracco — e lo abbiamo sottolineato più volte — ha intuito motivi che solo la generazione teatrale venuta dopo di lui avrebbe sviluppato pienamente e si è, ne *I pazzi*, avvicinato a quel problema gnoseologico che per il Tilgher è tipico del teatro del secolo XX.

Il Tilgher stesso però non volle riconoscere questi meriti al Bracco. Il suo resoconto su *I pazzi*, interamente negativo, fece nascere la polemica con Lucio D'Ambra (favorita anche, come osservò poi l'Allodoli, da un periodo di calma giornalistica, per cui articoli abbastanza lunghi trovavano facilmente posto nelle terze pagine dei quotidiani). Come tutte le dispute di tal genere, essa lasciò gli avversari più convinti che mai delle loro idee, anzi favorì piuttosto un irrigidimento delle posizioni. Benché originata da *I pazzi*, la discussione si estese presto ad argomenti più generici, investendo tutto il teatro contemporaneo e quello immediatamente precedente, che il Tilgher chiamava, rispettivamente il « nuovo » ed il « vecchio » teatro. È insomma un'altra di quelle polemiche tra il vecchio ed il nuovo di cui la storia letteraria e quella del teatro ci offrono esempi celebri: dalla « Querelle des Anciens et des Modernes » a quelle dell'età del Goldoni, dalla « Querelle du Cid » alle diatribe occasionate da molte commedie di Molière; la polemica D'Ambra-Tilgher non ha naturalmente la stessa importanza storica, ma credo che il rievocarla non sia del tutto privo di interesse, soprattutto perché ci permette di constatare il mutamento radicale del gusto che si andava operando in quegli anni. Nella discussione

si inserirono anche altri critici (Eugenio Checchi, Alfredo De Donno e Fausto Maria Martini, il poeta e commediografo crepuscolare, che esercitò pure l'attività di critico drammatico), ma gli articoli più interessanti restano quelli che Adriano Tilgher e Lucio D'Ambra pubblicarono su due quotidiani romani, rispettivamente sul « Mondo » e sull'« Epoca ». All'articolo iniziale del Tilgher su *I pazzi* (« Il Mondo », 8 giugno 1922) fece seguito, dal 13 al 22 giugno, una serie di articoli (tre per parte).

Il Tilgher trovava *I pazzi* un lavoro vecchio e superato, che ormai non poteva dire più nulla allo spettatore moderno; il motivo centrale era per lui quello, abbondantemente sfruttato, della redenzione di una prostituta attraverso l'amore ed il sacrificio; il tormento di Francesco, l'incubo di Agnese, la gelosia di Ulrico sarebbero quindi solo elementi secondari, che potrebbero anche costituire tre drammi a parte. È evidente che un'interpretazione di questo genere equivale a sminuire la portata de *I pazzi*, che risiede appunto nella complessità e nella compenetrazione di tutti questi fattori, tenuti insieme dal problema dei limiti della follia e della saggezza, della realtà e della finzione: quest'ultimo, per quanto confuso, incerto, non ancora posto con l'ammirevole lucidezza del Pirandello, è il motivo ispiratore del lavoro. La rigenerazione di Sonia — anche se trattata più ampiamente del dramma intimo degli altri personaggi — acquista significato soprattutto nel quadro complessivo; farne il motivo centrale (errore in cui caddero anche il Doria e l'Allodoli, per quanto il loro giudizio fosse più favorevole al Bracco di quello del Tilgher) equivale a riportare *I pazzi* al tempo di *Una donna*, che è del 1893, e negare al Bracco di aver saputo evolversi dalla visione creativa di allora. Quindi è per lo meno inesatto affermare, come fece il Tilgher, che il lavoro manca di centro di gravitazione. Egli sottovalutava, pur notandone l'esistenza, il problema della relatività della pazzia: gli pareva che esso non fosse sorto spontaneo dalla mente del commediografo (quasi il Bracco dovesse essere assolutamente insensibile a tutto quello che più recentemente agitava gli animi), ma sovrapposto volutamente dall'autore in omaggio alla moda teatrale.

Il Tilgher non metteva in dubbio l'affermazione del Bracco che il dramma fosse stato scritto alcuni anni prima, ma riteneva che, prima di pubblicarlo, egli vi avesse sparso qua e là qualche « spizzico di pirandellismo » (mi servo della stessa espressione del critico). Ma questo spizzico di pirandellismo, che il Bracco avrebbe aggiunto al dramma già scritto, non si riferisce ad elementi secondari, bensì è proprio il motivo centrale, il motivo ispiratore del lavoro: la relatività della pazzia. Quindi esso doveva già essere vivo nella mente del Bracco nel momento in cui cominciò a creare nella fantasia *I pazzi*, alcuni anni prima della pubblicazione. Recentemente Orio Vergani (« Scenario », anno 17, n. 7, 1-15 aprile 1953, pagg. 5-8) ha rievocato una visita compiuta al Bracco nel 1920 da lui e da Dario Nicco-

demì, che tentava di indurre il drammaturgo napoletano a permettergli di rappresentare *I pazzi* con la sua Compagnia teatrale. Il Bracco rifiutò, ricordando che il suo dramma era soprattutto « teatro senza teatro »; doveva essere quindi allora già terminato o, per lo meno, le linee essenziali e la concezione informatrice dovevano essere ben vive e chiare nella mente dell'autore.

Il Tilgher così concludeva il suo primo articolo su *I pazzi*: « Ho una gran paura che, come già tanti anni fa da Ibsen, così oggi Bracco si lasci montare la testa da Pirandello, mettendosi ad agitare problemi che, quando non sorgono dal di dentro, è inutile andarli a prendere fuori ». Questa affermazione non può non parere avventata a chi abbia presente tutta l'opera del Bracco: abbiamo visto che *I pazzi* ne è la sintesi e costituisce il termine di un'evoluzione. (Quanto all'Ibsen, sappiamo già che il Bracco non lo imitò certo pedissequamente). Il D'Ambra, nella sua prima risposta, non mancò di osservare che il Tilgher sottovalutava la probità artistica di uno scrittore come il Bracco, quando pensava che egli si fosse messo ad imitare il Pirandello, per « rifarsi alla meglio un vestito nuovo adatto ad andare attorno, ancora con qualche credito, per le vie dei tempi rinnovati ». Certo, la stroncatura del Tilgher è di una recisione tale da giustificare il sospetto del De Donno (« Voce repubblicana », 23 giugno 1922) che egli fosse stato severo con *I pazzi* più che altro per avversione preconcepita per l'autore (avversione letteraria, beninteso, non personale) e che non avesse considerato sufficientemente il lavoro come continuazione di tutta l'opera del Bracco.

Va ricordato a questo punto che il Tilgher, dotato di vasta e profonda formazione filosofica, sosteneva a spada tratta il teatro contemporaneo, il « nuovo » teatro, nel quale ritrovava l'espressione di problemi di ordine più squisitamente speculativo ed esistenziale e quindi più vicini al suo spirito. L'espressione più genuina del teatro nuovo erano i drammi del Pirandello; è stato uno dei più grandi meriti del Tilgher l'aver dato interpretazioni giudicate fondamentali, accettate dallo stesso autore, ed alle quali la critica posteriore si è sempre rifatta. Senonché il suo ardore polemico ed il suo zelo nella difesa del teatro contemporaneo lo portarono spesso a posizioni estreme e lo indussero sovente a mostrarsi ingiustamente severo con quasi tutto quanto era stato fatto prima e soprattutto con quegli autori ai quali problemi filosofici erano stati più o meno estranei. Questa pregiudiziale alterò qualche volta la sua obiettività, tanto che giunse a criticare severamente il Goldoni, che quasi tutti i commediografi italiani hanno sempre considerato un po' il loro padre spirituale. Arnaldo Fraccaroli, dopo aver visto una sua commedia inesorabilmente stroncata dal Tilgher, indirizzò a quest'ultimo una lettera polemica, in cui, ricordando che pochi giorni prima di aver criticato il suo lavoro il Tilgher aveva stroncato il

Goldoni, si dichiarava lieto di trovarsi in compagnia del grande veneziano. L'episodio è riferito da Marco Praga in una delle sue cronache teatrali. L'aver voluto stabilire un dualismo Pirandello-Bracco ed il considerare questi autori l'uno in contrapposizione all'altro ha indubbiamente nociuto alla serenità del giudizio: a questo modo l'elogio tributato all'uno finisce per suonare critica verso l'altro, mentre in realtà nulla costringe a simili formulazioni radicali: non è certo necessario stroncare il Bracco per dimostrare la grandezza — indiscutibile — del Pirandello, tanto più che i due non sono — nel senso stretto della parola — contemporanei, almeno per quanto concerne l'attività drammatica; una parte non esigua di quella del Bracco si svolse prima che il Pirandello cominciasse a scrivere per il teatro. A simili contrapposizioni dualistiche accennò il Bracco stesso in una lettera a Mario Gastaldi, in data 7 dicembre 1929; era il periodo in cui i lavori del nostro autore cominciavano ad essere « dimenticati » per le note ragioni politiche e si spiega quindi l'amarezza di certe frasi come questa, riferentesi appunto all'abitudine invalsa di ricordare i meriti del drammaturgo siciliano per mettere in rilievo i pretesi demeriti suoi: « Pirandello — che è stato un grande amico mio e certo non oggi un mio nemico — non manca mai nelle filastrocche di male parole che mi sono dedicate ». Nell'eccesso opposto a quello del Tilgher cadde G. Ripellino (« L'Ora », 29 luglio 1924), che, per esaltare il Bracco, negò valore drammatico all'opera del Pirandello, da lui ingiustamente definita marionettistica, antiumana, antipsicologica.

La polemica tra il D'Ambra ed il Tilgher si occupò appunto dell'opposizione tra vecchio e nuovo teatro. Il Tilgher tendeva a mettere, per ragione polemica, il teatro dei suoi contemporanei in netta opposizione a quello della generazione precedente, mentre il D'Ambra più facilmente ammetteva un'evoluzione progressiva. Il critico del « Mondo », la cui posizione si andò sempre più irrigidendo nel corso della polemica, sosteneva la necessità, nel giudicare un'opera drammatica, di mettere in chiaro se si occupava di problemi attuali del tempo o se rimasticava problemi vecchi e di accettarla o respingerla in base a questa distinzione netta (nella terza risposta al D'Ambra, nel « Mondo » del 22 giugno 1922, egli scriveva: « Tutto il pensiero moderno non è altro, in fondo, che uno sforzo immenso per elaborare il concetto della vita e dello spirito come divenire eterno, come essere che è, insieme e in un atto solo, non-essere, come eterno farsi e costruirsi, come inespressione che si precipita verso l'espressione, come vita che affannosamente urge verso la forma: in una parola, come problema che, di volta in volta, si conquista la sua soluzione dalla quale ripullulano nuovi problemi, e così via all'infinito »).

Il Tilgher, che non faceva mistero di voler condurre una campagna per lo svecchiamento del teatro, riteneva che la severità fosse indispensa-

bile nel giudicare le opere del « vecchio teatro », da lui respinte pressoché in blocco; quelle opere avevano avuto valore finché erano state aderenti allo spirito dei tempi ed avevano esercitato la funzione di sostituire al teatro storico e romantico quello della nuova realtà borghese. Passato questo momento, gli autori del « vecchio » teatro non esprimevano più la vita e quindi il Tilgher avrebbe voluto che si fossero ritirati in buon ordine. Egli si diceva tutt'al più disposto a riconoscere loro meriti di ordine piuttosto storico che artistico (in realtà, almeno per quello che riguarda il Bracco, non fece nemmeno questo: in alcuni articoli raccolti nei volumi *La scena e la vita* e *Studi sul teatro contemporaneo*, egli parla diffusamente del teatro del silenzio, dell'Amiel e del Bernard, senza ricordare che *Il piccolo santo* aveva percorso, molti anni prima, questa tendenza).

Tali teorie sono parzialmente giuste, ma, se applicate in modo troppo rigido, come fece qualche volta il Tilgher, nascondono in sé il pericolo di prendere la modernità quale unico criterio di giudizio, mentre è invece indubbio che capolavori, nati in epoche a noi lontanissime e rispecchianti i problemi della vita quali essi si ponevano alla coscienza degli uomini di quel tempo, hanno ancora molto da dirci, se l'autore è riuscito a dare valore di universalità ai suoi problemi; altrimenti bisognerebbe stroncare, tanto per fare qualche esempio, Aristofane e Molière, Shakespeare e Racine, solo perché la loro visione della vita non è più quella dei nostri giorni. Naturalmente il Tilgher non voleva questo, ma la sua severità nei riguardi del Goldoni ci dimostra quali pericoli presentino certe posizioni estreme.

Anche il D'Ambra rilevava che, stroncando e distruggendo tutto, dal Goldoni al Bracco, rimarrebbe in piedi il solo Pirandello. Egli difendeva il vecchio teatro, che non si poteva liquidare così sbrigativamente e sommariamente come faceva il Tilgher; oltre ad aver lottato per decenni contro l'invasione del teatro straniero, contro il malvolere e l'ostilità del pubblico, malgrado l'assenza di una tradizione teatrale italiana continua, quegli autori avevano preparato e fatto nascere il nuovo teatro (cosa che anche il Tilgher ammetteva implicitamente). Il critico dell'« Epoca » sottolineava che il suo contraddittore dava troppa importanza ai problemi filosofici, considerandoli l'unico giusto alimento del teatro e tendendo quindi a controllare se le opere drammatiche esaminate entrassero o no in una sua particolare rigorosamente delimitata costruzione (non di valore universale, ma derivata dal suo temperamento, dal modo, dal metodo della sua particolare cultura). Questo equivaleva a circoscrivere l'opera degli artisti, mentre il D'Ambra non voleva segnare confini alla loro intuizione ed alla loro spontaneità. Egli scriveva nella seconda lettera aperta al Tilgher (« Epoca » del 16 giugno): « Il male è uno solo, “problemi spirituali” a parte, caro Tilgher. Il male si è che molti commediografi, pur senza leggere Einstein, leggono Bernstein, che, del resto, fa rima. Ma se leggessero, invece, Molière

e, pardon, a tempo perso, anche un poco Goldoni, quante teorie di meno e quante belle commedie di più... ».

Il D'Ambra paragonava il dissidio tra il Tilgher e lui a quello tra il Brunetière ed il Lemaître: il primo di questi era tutto dogmi e sistemi, dottrine e principi, il secondo insegnava invece nella critica il modo di godere delle opere d'arte e raffinare le proprie impressioni, giudicando l'opera « selon le son humain qu'elle avait rendu ». Egli ricordava ancora che i capolavori sorsero quasi sempre spontanei, senza anticipazioni critiche, senza che nessuno li attendesse, spesso non compresi (come avvenne per Balzac, Stendhal, Becque) e che Chateaubriand, Hugo e Lamartine vennero prima che Sainte-Beuve teorizzasse dalle loro opere, nella sua critica, il romanticismo.

Dagli articoli del D'Ambra e del Tilgher, risulta evidente come il gusto dell'epoca si andasse orientando verso un teatro di problemi di ordine filosofico, di cui il Pirandello fornì l'espressione artistica più alta. Il Tilgher era su posizioni estreme, mentre il D'Ambra, pur non contrario al nuovo, guardava con occhio benigno gli autori del vecchio teatro (a questo indotto anche dal fatto — da lui stesso sottolineato — che esercitava la critica drammatica da una ventina d'anni, mentre il Tilgher solo recentemente vi si era dedicato). Il critico del « Mondo » sopravvalutava la frattura, pur profonda, determinata dalla guerra ed esagerava nel separare nettamente il teatro nuovo dal vecchio, quasi si trattasse di due cose totalmente diverse e non fossero invece (come più giustamente pareva al D'Ambra) l'uno la continuazione dell'altro.

Anche il De Donno osservò che il Tilgher si lasciava troppo influenzare nella sua distinzione tra teatro vecchio e nuovo da pregiudiziali cronologiche; ricordò che, per esempio, *Lucifero* (1900) del Butti aveva agitato un problema che poteva essere sempre nuovo e che il Bracco, durante la sua attività, aveva saputo evolversi, diventare nuovo, con sensibilità più raffinata, tecnica rappresentativa più semplice ed essenziale; *Il piccolo santo*, ad esempio, era un lavoro moderno e nuovo. Al De Donno, come al D'Ambra, pareva che gli scrittori dovessero essere lasciati liberi di seguire il loro istinto, la loro spontanea sensibilità e riteneva che la polemica non avrebbe provocato od affrettato l'avvento dei capolavori. Nell'intervista all'Incagliati (« Giornale d'Italia » del 20 settembre 1922), il Bracco, parlando delle polemiche suscitate da *I pazzi*, sottolineò che la questione intorno al vecchio ed al nuovo teatro era male impostata, perché, se un'opera d'arte ha valore, questo valore è di tutti i tempi, « come ogni espressione d'arte dovuta a una personale necessità spirituale e non a una imposizione dell'ambiente ». Rilevava inoltre che programmi letterari troppo precisi assumevano la forma di premeditazioni e di ricette, col risultato di nuocere alla sincerità dell'artista.

Se noi applichiamo le formule rigide del Tilgher, dobbiamo constatare che i drammi del Bracco appartengono indubbiamente al vecchio teatro; ma è certo che egli, nelle ultime opere, diede prova di aver sentito l'inquietudine dei nuovi tempi e di avere, sia pur confusamente, intuito i motivi verso cui si andava orientando il teatro. Per uno scrittore sessantenne, che aveva mietuto successi in tutta la sua carriera, l'aver cercato vie nuove è titolo di grande merito e dimostra la sua schietta sensibilità artistica. Molti fra gli altri autori del vecchio teatro tacevano ormai da anni: così Achille Torelli (che morì proprio in quel 1922 che vide la pubblicazione dei *Pazzi*), così Camillo e Giannino Antona Traversi (quest'ultimo, dopo essere andato volontario in guerra ad oltre cinquant'anni, continuò a rivestire la divisa dopo il 1918, dedicandosi al compito di riorganizzare i cimiteri di guerra e restò perciò piuttosto lontano dal teatro), così Marco Praga; percorrendo le *Cronache teatrali* di quest'ultimo, si sente a più riprese lo smarrimento del drammaturgo verista di fronte ai nuovi orientamenti e la sua amarezza nel vedere tramontati gli ideali artistici per cui si era battuto; ad esempio nel volume che contiene le cronache del 1924, a pagina 2, si leggono queste parole amaramente ironiche: « L'io e il non io; l'essere e il non essere; il diritto e il rovescio; siamo in due in quattro o in mille nel nostro involucro mortale; e i tanti vattelapesca che mandano gli intellettuali in brodo di giuggiole, sì, non dico, son tutte bellissime cose, sono, anzi, delle cose talvolta straordinarie; ma per i meschini pari miei, della buona e fine e sottile psicologia basata sullo studio delle anime più comuni e dei sentimenti che sono di tutti, che v'ho a dire, non c'è denaro che la paghi »¹.

Il Bracco, proprio negli ultimi anni della sua attività, tentò di esprimere l'anima moderna e creò quelle opere che sono, artisticamente e storicamente, le sue più significative. Non meritava quindi l'animosità del Tilgher e soprattutto non meritava si mettesse in dubbio che quei problemi, ai quali sono ispirati i suoi ultimi drammi, si fossero presentati spontaneamente alla sua mente. In tutte le epoche, i problemi posti dalla necessità dei tempi sono affiorati in pensatori ed artisti diversi, lontani ed indipendenti l'uno dall'altro (cfr. quello che abbiamo osservato parlando dell'influenza dell'Ibsen): il Tilgher stesso lo riconosce, quando, nel già citato saggio su *Sarment e i nuovi problemi del teatro* parla del sincronismo spirituale che unisce Pirandello, Rosso di San Secondo, Sarment, gli espressionisti tedeschi, Andreev, Crommelynck e gli autori dei grotteschi. Nulla

¹ Va detto però che il Praga non era misoneista per partito preso; difatti, quando era direttore della Compagnia stabile del teatro Manzoni di Milano, mise in scena per la prima volta *Se non così* del Pirandello (commedia che, rimaneggiata, divenne più tardi *La ragione degli altri*).

vieta di ammettere che il Bracco avesse sentito — spontaneamente — i problemi che ispirarono i drammaturghi appena citati, i quali certo non subirono passivamente influssi altrui. Anzi, tutta la sua personalità di artista ci impedisce di credere che si mettesse ad imitare il Pirandello.

Spero che l'analisi dei singoli lavori del Bracco abbia mostrato che nell'opera di questo autore — oggi ingiustamente dimenticato — sono molti elementi vitali che le conferiscono una notevole importanza, sia dal punto di vista storico che da quello più propriamente estetico. La sua sensibilità alle correnti del pensiero europeo, la sua ansia di ricerca e di adeguamento ai tempi, traspaiono dai drammi più significativi, ricchi di motivi diversi (dall'idealismo ibseniano all'inespresso, dal subcosciente al problema della personalità). I personaggi bracciani non sono fantocci privi di vita interiore e manovrati dall'autore in vista della dimostrazione di una tesi, ma figure ricche di vita interiore, di umanità intensa; le sue eroine, nella rivendicazione dei loro diritti spirituali, della loro personalità conculcata, hanno un valore ideale, che trascende i limiti contingenti della « questione femminista ». Altre qualità del nostro autore sono da ricercare nella precisione dell'analisi psicologica, nell'abilità a cogliere i minimi moti dell'anima, soprattutto quelli del subcosciente, quasi impercettibili, carichi di significato e di conseguenze. Abbiamo avuto più volte occasione di apprezzare la brillante, spontanea vena di comicità dei lavori più spensierati dello scrittore napoletano.

La sua facilità creativa si tramuta però, talvolta, in difetto, là dove egli vi si abbandona quando la situazione richiederebbe concisione ed interiorità; in tali momenti suonano false e retoriche (e lo abbiamo sottolineato, non solo nei lavori meno riusciti, ma anche in drammi come *Tragedie dell'anima* e *I pazzi*) le tirate eloquenti, le frasi troppo ben tornite, un po' vuote, messe in bocca a questo od a quel personaggio. Spesso il Bracco indulge pure ad un sentimentalismo superficiale ed un po' di maniera, in cui è forse un'eredità inconscia del tardo romanticismo. Ciò stona soprattutto nelle opere in cui le preoccupazioni ideologiche sono più sentite.

Il fatto che lo stile non sia all'altezza delle ambizioni del pensiero determina uno squilibrio, che sottolinea la posizione storica del Bracco, uomo di transizione tra l'Ottocento ed il Novecento. Da una parte egli resta legato al teatro del secolo XIX, fatto di passione e di sentimento, dall'altra sente le preoccupazioni ideologiche ed esistenziali del secolo XX; nasce di qui un dualismo tra l'artista ed il pensatore, tra il dato emotivo e quello intellettualistico, che nuoce all'armonia di molti lavori. Forse solo nelle migliori scene del *Piccolo santo* (che pure non manca completamente di declamazioni sproporzionate) il dualismo si compone in un equilibrio: in queste scene il Bracco è riuscito a rendere la passione — intensissima —

attraverso l'inespresso, con pochi cenni e con sobrietà; *Il piccolo santo* costituisce al tempo stesso la migliore riuscita del nostro autore ed uno dei momenti più significativi del passaggio dal teatro dell'Ottocento a quello del Novecento.

Proprio l'abbondanza verbale ed il sentimentalismo eccessivo sono fra i fattori che hanno contribuito al rapido tramonto della fortuna del Bracco nel secondo quarto del secolo. Oggi siamo più sobri e freddi ed ogni ingiustificata effusione di sentimento ci è divenuta sospetta, sì da indurci a respingere, forse talora troppo leggermente, le opere viziate da questo difetto, senza esaminare se non contengano altri motivi degni di attenzione. Spero che questo studio abbia mostrato che il teatro del Bracco, pur con i suoi limiti e le sue insufficienze, ha anche indubbie qualità di pensiero e di analisi psicologica.

Anche indipendentemente dal valore artistico, la sua opera è un documento importante per la storia della scena italiana tra i due secoli, quale traccia su cui ricostruire il passaggio dal teatro verista a quello contemporaneo, attraverso il neo-idealismo. L'attività del Bracco si inizia nel 1886, in pieno trionfo del verbo verista (*La parisienne* era stata rappresentata l'anno prima, *Cavalleria rusticana* è del 1884, *La lupa* del 1886, *Tristi amori* del 1888, *Le vergini* del 1889, *La moglie ideale* del 1890 e *Le Rozeno* del 1891); pochi anni dopo, nella scia dell'Ibsen, l'attenzione degli autori passa dall'osservazione precisa e fedele della realtà ai dibattiti di idee, ai problemi di indole morale e sociologica, allo studio accurato dell'anima umana; si discute la legittimità degli ideali, delle abitudini, delle convenzioni che improntano i rapporti tra gli uomini, si rivendicano i diritti conculcati e la libertà intima dell'anima umana: è il teatro neo-idealistico, che, reazione al verismo, prepara al tempo stesso l'avvento dei moderni. Esso ha nel Bracco e nel Butti gli interpreti italiani più notevoli ed occupa gli ultimi anni del secolo XIX ed i primi del XX (a parte il teatro di « poesia » del D'Annunzio e del Benelli, che esce da questo schema ed il cui esame ci porterebbe troppo lontano); volendolo delimitare con precisione nel tempo (ma si sa quanto sia empirico un simile procedimento, perché l'evoluzione spirituale è un flusso continuo e non una serie di compartimenti stagni) si potrebbe prendere come punto di partenza il 1889 (anno della traduzione francese dei drammi dell'Ibsen, fatta dal Prozor, che rivelò il norvegese all'Europa meridionale) e come punto di arrivo la prima guerra mondiale. In questo periodo rientra la maggior parte della produzione drammatica del Bracco. Poi, a poco a poco, l'analisi psicologica si fa più acuta, l'indagine si trasferisce dai rapporti tra gli uomini all'essenza intima della personalità, ai confini della realtà e della finzione; nasce il teatro moderno, ispirato ai problemi esistenziali più attuali. Abbiamo visto che il Bracco non è estraneo a questa evoluzione. Il nuovo teatro è di indubbia

originalità, ma è indiscutibile che il teatro neo-idealistico dell'Ibsen e del Currel, del Bracco e del Butti, gli ha preparato la strada, così come ogni corrente letteraria contiene in sé, accanto al nuovo, le parti più vitali dei movimenti che l'hanno preceduta e non ne può rinnegare la paternità spirituale¹.

¹ Questo lavoro era terminato quando ho preso visione del recente libro di Achille Fiocco, *Teatro di ieri e di oggi*, Cappelli Editore, 1958. L'autore traccia un quadro del teatro italiano del Novecento, delineando pure la situazione della scena alla fine dell'Ottocento; i primi tre capitoli sono dedicati a Ferdinando Martini, ad Achille Torelli ed a Roberto Bracco. Il Fiocco giudica il Bracco severamente, pur riconoscendo alcuni motivi vitali; sottolinea soprattutto la debolezza del linguaggio e trova che il suo teatro manca di vera e profonda vita ideologica e che rivela un certo dilettantismo intellettuale. Il vero campo d'azione del Bracco sarebbe, secondo il Fiocco, nella pittura d'ambiente, nell'interpretazione dei costumi della sua regione (cfr. soprattutto *Sperduti nel buio*). Nonostante la sua severità, il critico riconosce la modernità di alcuni lavori, soprattutto del *Piccolo santo*, del quale sottolinea la portata storica. Accanto al *Piccolo santo* ed a *Sperduti nel buio*, le opere più significative del Bracco sono, secondo il Fiocco, *Infedele* («una commedia di armoniche proporzioni animata da un garbo leggero e ridente»), *Uno degli onesti* (che «inserisce una soluzione originale nel solito triangolo») e *Maschere* (il cui tema — tardiva scoperta dell'adulterio, rinuncia alla vendetta e risoluzione di fingere davanti alla figlia ed al mondo — prelude al Pirandello ed ai grotteschi).

Il capitolo sul Bracco si conclude con queste parole: «Questo è (o dovrebbe essere) l'inventario di un commediografo che, dopo aver superato il verismo zoliano, avviando al dilettantismo scientifico con larghe immissioni di umanità e una tecnica circospetta, singolarmente adatta a destare le larvali zone dell'essere, e aver aperto la strada a un umorismo eroico, che doveva dare l'impronta a un quarantennio di scena italiana, quando quest'età venne in luce non la riconobbe e seguì a involversi in un suo sordo mondo patologico, senza più uscirne».

BIBLIOGRAFIA

I) - SUL TEATRO DELLA SECONDA META' DELL'OTTOCENTO E DEI PRIMI DEL NOVECENTO

Mi limito a citare le opere più importanti; anzitutto si potranno consultare le storie generali del teatro, quali:

- S. D'AMICO: *Storia del teatro drammatico*, 4 volumi, Milano 1953.
M. APOLLONIO: *Storia del teatro italiano*, 2 volumi, Firenze 1951-54.
L. TONELLI: *Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri*, Milano 1924.
M. FERRIGNI: *Storia del teatro italiano*, Milano 1936.
I. SANESI: *La Commedia*, 2 volumi, Milano 1911-35, nuova ed. 1944 (Collezione Vallardi dei generi letterari).

Concernono più particolarmente la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento:

G. MAZZONI: *L'Ottocento*, 2 volumi, 6ª edizione, Milano 1956 (Storia letteraria Vallardi) (con ampia bibliografia).

A. GALLETTI: *Il Novecento*, 3ª edizione, Milano 1951 (Storia letteraria Vallardi) (con ampia bibliografia).

C. TREVISANI: *Delle condizioni della letteratura drammatica italiana nell'ultimo ventennio*, Firenze 1867.

L. CAPUANA: *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo 1872.

L. CAPUANA: *Studi sulla letteratura contemporanea*, 1ª serie: Milano 1879, 2ª serie: Catania 1882.

L. CAPUANA: Prefazione al dramma *Giacinta*.

G. GIACOSA: *La questione del teatro nazionale*, « Gazzetta letteraria », Torino 1889.

E. A. BUTTI: *Né odi, né amori*, Milano 1893 (contiene diversi scritti critici: sul teatro romantico, sull'Ibsen, sul Sudermann, sul Praga, sulla letteratura drammatica contemporanea, sul romanzo, su alcuni poeti).

F. MARTINI: *Al teatro*, Firenze 1895 (raccolta di articoli di critica drammatica e teorici, tra cui uno su « La fisima del teatro nazionale »).

L. CAPUANA: *Gli ismi contemporanei*, Catania 1898.

L. CAPUANA: *Libri e teatro*, Catania 1898.

H. LYONNET: *Le théâtre en Italie*, Parigi 1900.

E. CHECCHI: *Il teatro italiano negli ultimi cinquant'anni*, « Nuova Antologia », 1° luglio 1901.

G. COSTETTI: *Il teatro italiano*, Rocca San Casciano 1901 (ricordi ed indagini, con elenco di autori e loro opere).

J. DORNIS: *Le théâtre italien contemporain*, Parigi 1902-03.

S. MANGA: *Le théâtre italien d'aujourd'hui*, « Revue d'Italie », 1° marzo 1904.

B. CROCE: *Le polemiche intorno al teatro italiano moderno*, « Giornale d'Italia », 22 novembre 1904.

M. MURET: *La littérature italienne d'aujourd'hui*, Parigi 1906 (raccolta di articoli, tra cui: Verga, Giacosa, Rovetta, D'Annunzio, Praga, Butti, Giannino Antona Traversi, Bracco).

B. VILLANOVA D'AARDENGI: *Il teatro neo-idealistico*, Milano-Palermo 1907 (contiene saggi su: Butti, Bracco, François de Curel, Schuré, Boutet, Ibsen ed altri).

E. FLORI: *Cronache letterarie*, Milano 1908 (raccolta di articoli).

D. OLIVA: *Il teatro in Italia nel 1909*, Milano 1911 (cronache drammatiche).

D. OLIVA: *Note di uno spettatore*, Bologna 1911 (raccolta di articoli).

A. SOUBIES: *Le théâtre italien de 1801 à 1913*, Parigi 1913.

L. MAC CLINTOCK: *The contemporary drama of Italy*, Boston 1920.

C. LEVI: *Autori drammatici italiani*, Bologna 1922 (saggi su Verga, Bracco, Marco Praga e Lopez).

A. TILGHER: *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma 1923, (3ª edizione: Roma 1928) (contiene saggi su problemi drammatici ed autori, tra cui: Pirandello, D'Annunzio, Rosso di San Secondo, Sarment e i nuovi problemi del teatro).

G. GORI: *Il teatro contemporaneo e le sue correnti caratteristiche di pensiero e di vita nelle varie nazioni*, Torino 1924.

A. TILGHER: *La scena e la vita*, Roma 1925 (serie di saggi, tra cui: Curel, Butti, Pirandello, Rosso di San Secondo, Amiel, Bernard, teatro espressionista).

P. GOBETTI: *Opera critica*, Parte 2ª: Teatro, Letteratura, Storia; Torino 1927 (raccolta di articoli).

G. RUBERTI: *Storia del teatro contemporaneo*, 2ª edizione, Bologna 1928, 3 volumi (esamina a fondo la produzione drammatica europea tra i due secoli; anche se non sempre criticamente profonda, l'opera è la fonte di informazione più completa; prende in considerazione quasi tutti gli autori e, di ognuno, singolarmente i lavori; il teatro italiano è trattato nella seconda parte del 2° volume e nella prima del 3°, da pag. 505 a pag. 800).

M. PRAGA: *Cronache teatrali*, anni 1919-28, 10 volumi, uno per anno, Milano 1920-29.

S. D'AMICO: *Arti e studi in Italia nell'ultimo cinquantennio. Il teatro*, Leonardo 1929, pagg. 10-17.

S. D'AMICO: *Il teatro drammatico dell'Ottocento*, nel volume miscelaneo: *L'Italia e gli Italiani nel secolo XIX*, a cura di Jolanda De Blasi, Firenze 1930.

S. D'AMICO: *Il teatro dell'Ottocento*, Bollettino dell'Università per stranieri di Perugia, 3 ottobre 1931.

S. D'AMICO: *Il teatro del Novecento*, Bollettino dell'Università per stranieri di Perugia, 3 ottobre 1931.

S. D'AMICO: *Il teatro italiano* (Coll. critica « Novecento »), Milano 1932, 2ª edizione 1936.

L. TONELLI: *Il teatro contemporaneo italiano*, 2ª edizione, Milano 1936; recensioni: TOMBA: *Rassegna*, 1938, 46, 44; ARENS: *Die Literatur*, 1938, 40, 311.

A. CROCE: *Teatro italiano della seconda metà dell'Ottocento*, Bari 1940 (ripubblica cinque commedie: *I mariti* del Torelli, *Cause ed effetti* del Ferrari, *Nerone* del Cossa, *Le miserie d' mòssù Travet* del Bersezio e *Chi sa il gioco non l'insegni* del Martini, premettendo a ciascuna brevi cenni introduttivi sull'autore).

C. ANTONA TRAVERSI: *La verità sul teatro italiano dell'Ottocento*, Udine 1941 (recensioni: SARAZANI: *Italia che scrive*, 1941, 24, 80-1; *Italica*, settembre 1942).

B. CURATO: *Sessant'anni di teatro in Italia. Da G. Verga ad U. Betti*, Milano 1947.

R. SIMONI: *Trent'anni di cronaca drammatica*, 3 volumi, Torino 1951 sgg. (raccolta delle cronache teatrali pubblicate sul « Corriere della Sera » dal 1911 in poi).

A. FIOCCO: *Teatro italiano di ieri e di oggi*, Rocca San Casciano 1958 (esamina soprattutto il teatro del Novecento; accenna però anche all'ultimo Ottocento, soprattutto al Torelli, al Martini ed al Bracco).

Sui singoli autori sono poi da consultare anche i saggi di B. CROCE raccolti nei sei volumi della *Letteratura della Nuova Italia* (2^a ediz., Bari 1945).

Sull'influenza francese si potrà vedere, fra l'altro:

L. DUMONT-WILDEN: *Le théâtre et l'influence française à l'étranger*, « Revue bleue », 14 marzo 1908, pagg. 341-45.

D. VALERI: *L'efficacia del teatro francese sul teatro di Paolo Ferrari*, « Rivista d'Italia », febbraio 1909.

P. ARCARI: *Influssi francesi nell'Ottocento italiano*, in: *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, vol. 1°, Parigi 1930.

Sull'influenza dell'Ibsen:

K. T. WAIS: *Ibsens Wirkung auf Italien*, « Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen », 1932, 87, 88-109.

K. T. WAIS: *Henrik Ibsens Wirkung in Spanien, Frankreich, Italien*; Braunschweig 1933 (cfr.: « Revue de littératures comparées », 1933, 757; NEGRI: *Giornale storico della letteratura italiana*, 1937, 110, 341-2).

L. MASSIGNAN: *Ibsen e Giacosa*, Ateneo Veneto 1935, 119, 179-88.

II) - SU ROBERTO BRACCO

A) OPERE DEL BRACCO

a) Teatro:

Esistono due raccolte complete delle opere drammatiche del Bracco: la prima è in 11 volumi, usciti in epoche diverse presso Sandron, Palermo, la seconda fu pubblicata negli anni 1935-38 a Lanciano presso Carabba, nel quadro dell'edizione definitiva delle opere del Bracco; il teatro occupa i primi quindici volumi; nel primo volume una breve nota dell'autore informa che egli considera come definitivo il testo di questa edizione, rifiutando tutte le precedenti; perciò mi sono sempre rifatto all'edizione Carabba e tutte le citazioni sono tratte da essa. Molti drammi furono pubblicati singolarmente in epoche differenti. Attualmente tutte le edizioni suddette sono esaurite e si trovano solo in antiquariato; una ristampa sarebbe oltremodo augurabile.

Nelle edizioni — tanto in quelle Sandron che in quelle Carabba — le date delle prime rappresentazioni di alcuni lavori sono *errate* (così per *Una donna*, per *Maschere*, per *Infedele*, per *Il trionfo*, per *Don Pietro Caruso*, per *La fine dell'amore* e per altri): gli errori risultano evidenti da un controllo dei giornali dell'epoca. Gli studi critici e biografici sul Bracco riportano le date fornite dalle edizioni; questo è il primo lavoro in cui detti errori sono stati eliminati; le date qui sotto indicate sono state desunte dai giornali dell'epoca.

Ecco l'elenco dei drammi del Bracco: dopo il titolo sono riportati, nell'ordine, il luogo della prima rappresentazione, la data, la Compagnia drammatica, il volume delle edizioni Sandron e Carabba che contiene il lavoro in questione ed infine le eventuali edizioni separate, sia in volume che in riviste:

NON FARE AD ALTRI, buffonata in un atto. Napoli, teatro Sannazzaro; 22 dicembre 1886; Ermete Novelli; edizione Sandron vol. 1°, ediz. Carabba vol. 1°.

LUI, LEI, LUI, commedia in un atto. Napoli, teatro Sannazzaro; 1887; Compagnia Pasta; ediz. Sandron vol. 1°, ediz. Carabba vol. 1°.

UN'AVVENTURA DI VIAGGIO, commedia in un atto. 1887; Pia Marchi; Sandron vol. 1°, Carabba vol. 1°.

LE DISILLUSE, fiaba in un atto. Napoli, Salone della Società Filarmonica; intorno al 1888; musica di Mario Costa; Sandron vol. 1°, Carabba vol. 2° pubblicata anche in volume separato (insieme a *Maschere*), Treves, Milano 1896.

UNA DONNA, dramma in 4 atti. Napoli, teatro dei Fiorentini; 5 giugno 1893; Compagnia Pasta-Garzes-Reinach, con Tina Di Lorenzo; Sandron vol. 1°, Carabba vol. 1°; pubblicato anche in volume separato, Galli, Milano 1894.

DOPO IL VEGLIONE O VICEVERSA, scherzo comico per café-chantant. Napoli, Salone Margherita; 1893; musica di Umberto Mazzone; Sandron vol. 1°, Carabba vol. 2°.

MASCHERE, dramma in un atto. Napoli, teatro Sannazzaro; 5 maggio 1894; Compagnia Zacconi-Pilotto-Sciarra; Sandron vol. 2°, Carabba vol. 2°; altra edizione: Treves, Milano 1896 (insieme a *Le disilluse*).

INFEDELE, commedia in 3 atti. Napoli, teatro Sannazzaro; 22 marzo 1895; Compagnia Beltramo-Della Guardia; Sandron vol. 2°, Carabba vol. 2°.

IL TRIONFO, dramma in 4 atti. Torino, teatro Alfieri; 10 gennaio 1896; Compagnia Zacconi-Pilotto; Sandron vol. 2°, Carabba vol. 3°.

DON PIETRO CARUSO, dramma in un atto. Napoli, teatro Sannazzaro; 21 novembre 1896; Ermete Novelli; Sandron vol. 3°, Carabba vol. 3°.

LA FINE DELL'AMORE, grottesco in 4 atti. Napoli, teatro Sannazzaro; 12 maggio 1897; Compagnia Leigheb-Reiter; Sandron vol. 3°, Carabba vol. 4°; altra edizione: Giannini, Napoli 1901.

FIORI D'ARANCIO, idillio in un atto. Napoli, teatro Fiorentini; 4 aprile 1898; Sandron vol. 3°, Carabba vol. 4°.

LA FAVOLA DEL VECCHIONE, DELLA VERGINE E DEL PAZZO, scenario per opera lirica, che avrebbe dovuto essere musicato da Giacomo Puccini; Carabba vol. 4°.

TRAGEDIE DELL'ANIMA, dramma in 3 atti. Genova, teatro Paganini; 6 febbraio 1899; Compagnia Di Lorenzo-Andò; Sandron vol. 3°, Carabba vol. 5°; altre edizioni: Giannini, Napoli, «Nuova Antologia» del 16 novembre 1900 (pagg. 211 sgg.) e del 1° dicembre 1900 (pagg. 406 sgg.).

IL DIRITTO DI VIVERE, dramma in 3 atti. Trieste, teatro La Fenice; 18 maggio 1900; Ermete Zacconi ed Emma Gramatica; Sandron vol. 4°, Carabba vol. 5°; altra edizione: Giannini, Napoli 1900.

- UNO DEGLI ONESTI, commedia in un atto. Napoli, teatro Sannazzaro; 22 ottobre 1900; Ermete Novelli; Sandron vol. 4°, Carabba vol. 6°; altre edizioni: Giannini, Napoli 1900, «Nuova Antologia» del 1° settembre 1901, pagg. 124 segg.
- SPERDUTI NEL BUIO, dramma in 3 atti. Trieste, teatro Verdi; 14 novembre 1901; Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi; Sandron vol. 4°, Carabba vol. 6°; altra edizione: «Nuova Antologia» del 1° gennaio 1902 (pagg. 22 sgg.), del 16 gennaio 1902 (pagg. 310 sgg.) e del 1° febbraio 1902 (pagg. 484 sgg.).
- SPERDUTI NEL BUIO, libretto di Roberto Bracco e Alberto Donaudy, per la musica di Stefano Donaudy; Ricordi, Milano 1906.
- MATERNITA', dramma in 4 atti. Milano, teatro Manzoni; 17 febbraio 1903; Compagnia Di Lorenzo-Andò-Falconi; Sandron vol. 5°, Carabba vol. 7°; altra edizione: «Nuova Antologia» del 1° luglio 1903 (pagg. 47 segg.) e del 16 luglio 1903 (pagg. 227 sgg.).
- IL FRUTTO ACERBO, commedia in 3 atti. Napoli, teatro Sannazzaro; 20 aprile 1904; Compagnia Reiter; Sandron vol. 5°, Carabba vol. 8°.
- LA PICCOLA FONTE, dramma in 4 atti. Milano, teatro Manzoni; 21 febbraio 1905; Compagnia Talli-Gramatica-Ruggeri; Sandron vol. 6°, Carabba vol. 9°; altre edizioni: «Nuova Antologia» del 16 agosto 1905 (pagg. 561 sgg.) e del 1° settembre 1905 (pagg. 3 sgg.); Sandron, Palermo 1906 (volume separato); nell'antologia di scritti del Bracco intitolata *Col permesso del babbo*, curata da M. Serao, Sandron, Palermo 1906.
- NOTTE DI NEVE, dramma in un atto. Roma, teatro Argentina; 30 gennaio 1906; Giacinta Pezzana, Evelina Paoli e Ferruccio Garavaglia; Sandron vol. 6°, Carabba vol. 8°.
- NUTTAT'E NEVE, rifacimento in dialetto napoletano di *Notte di neve*. Napoli, teatro Sannazzaro; Compagnia di Mariù Glech; Sandron vol. 11°, Carabba vol. 14°.
- I FANTASMI, dramma in 4 atti. Napoli, teatro Sannazzaro; 19 novembre 1906; Compagnia Stabile di Roma; Sandron vol. 7°, Carabba vol. 10°; altra edizione: «Nuova Antologia» del 1° dicembre 1907 (pagg. 353 sgg.) e del 16 dicembre 1907 (pagg. 636 sgg.).
- FOTOGRAFIA SENZA..., scherzetto comico recitato da Tina Di Lorenzo ed Armando Falconi durante una festa in loro onore. Napoli, Circolo Artistico; 1906; Sandron vol. 6°, Carabba vol. 9°.
- LA CHIACCHIERINA, monologo infantile, scritto per la rivista *Il giornalino della domenica*; 1906; Sandron, vol. 6°, Carabba vol. 9°.
- NELLINA, dramma in 3 atti. Milano, teatro Manzoni; 11 febbraio 1908; Compagnia di Teresa Mariani; Sandron vol. 7°, Carabba vol. 10°.
- AD ARMI CORTE, commedia in un atto. Milano, teatro Manzoni; 14 novembre 1910; Maria Melato; Sandron vol. 8°, Carabba vol. 11°; altra edizione: «Lettura» del giugno 1910, pagg. 499-508.
- IL PERFETTO AMORE, dialogo in 3 atti. Milano, teatro Manzoni; 19 dicembre 1910; Tina Di Lorenzo ed Armando Falconi; Sandron vol. 9°, Carabba vol. 12°; altre edizioni: «Nuova Antologia» del 16 febbraio 1912 (pagg. 591 sgg.) e del 1° marzo 1912 (pagg. 28 sgg.); Sandron, Palermo 1913, in volume separato.
- IL PICCOLO SANTO, dramma in 5 atti. Napoli, teatro Mercadante; 17 marzo 1912; Ferruccio Garavaglia; Sandron, vol. 8°, Carabba vol. 11°; altra edizione: Sandron, Palermo 1910, in volume separato.
- NEMMENO UN BACIO, dramma in 3 atti ed un epilogo. Torino, teatro Carignano; 12 dicembre 1912; Compagnia Stabile del Manzoni di Milano; Sandron vol. 9°, Carabba vol. 12°; altra edizione: «Nuova Antologia» del 1° marzo 1914 (pagg. 3 sgg.) e del 16 marzo 1914 (pagg. 207 sgg.).

- L'INTERNAZIONALE**, commedia in un atto. Torino, teatro Carignano; 8 febbraio 1915; Compagnia Di Lorenzo-Falconi; Sandron vol. 10°, Carabba vol. 13°; altra edizione: « Lettura » del 1° gennaio 1915.
- ALESSANDRONE**, commedia in 3 atti. Roberto Bracco scrisse il I atto, Giannino Antona Traversi il II e Sabatino Lopez il III. Milano, teatro Manzoni; 28 aprile 1915; non pubblicata.
- L'AMANTE LONTANO**, dramma in 3 atti. Roma, teatro Nazionale; 17 aprile 1916; Compagnia di Emma Gramatica; Sandron vol. 10°, Carabba vol. 13°; altra edizione: Sandron, Palermo, volume separato, con una lettera ad Emma Gramatica.
- LA PRINCIPESSA**, commedia in 6 quadri. Riduzione scenica di una novella omonima, facente parte del volume *Smorfie gaie*; riduzione in collaborazione con Washington Borg. Roma, teatro Quirino; 16 luglio 1916; Compagnia Carini-Gentili-Dondini-Baghetti; Carabba vol. 14°.
- LL'UOCCHIE CUNZACRATE**, dramma in un atto in dialetto napoletano. Napoli, teatro Mercadante; 18 ottobre 1916; Compagnia di E. Murolo; Sandron vol. 10°, Carabba vol. 13°; altra edizione: Guida, Napoli 1931 (in una collana di opere teatrali napoletane).
- GLI OCCHI CONSACRATI**, rifacimento in italiano di *L'puocchie cunzacrate*; Sandron vol. 11°, Carabba vol. 14°.
- LA CULLA**, dramma in un atto. Sandron vol. 10°, Carabba vol. 13°; altra edizione: « Lettura » del 1° novembre 1918.
- L'INNOVATORE**, un atto comico. Recitato a Genova da Antonio Gandusio; Sandron vol. 11°, Carabba vol. 15°; altra edizione: « Lettura » del gennaio 1922.
- I PAZZI**, dramma in 4 atti. Napoli, teatro dei Fiorentini; 19 giugno 1929; Emma Gramatica; Sandron vol. 11°, Carabba vol. 15°; prima edizione, in volume separato, Sandron, Palermo 1922.
- LA LUCE DI SANTA AGNESE**, mistero in un atto. Napoli, Piccolo Teatro; 30 aprile 1956; Evi Maltagliati, Antonio Crast e Giuseppe Fortis; lasciato inedito dal Bracco, pubblicato ne « Il Dramma » del maggio 1956, pagg. 52-55.

b) *Novelle*:

Le novelle del Bracco furono dapprima pubblicate in giornali, riviste e raccolte isolate; ecco i titoli di alcuni dei primi volumi di novelle:

FROTTOLE DI BABY, Napoli 1881, Marghieri.

DONNE, Napoli 1893, Chiesa e Gundami.

IL DIRITTO DELL'AMORE, Napoli 1898, Pierro.

SMORFIE UMANE, Milano 1905, Libreria Editrice Lombarda.

Più tardi il Bracco raccolse queste ed altre novelle in un'edizione complessiva, intitolata **SMORFIE TRISTI E SMORFIE GAIE** (Sandron, Palermo), che comprendeva quattro volumi: 1° *Smorfie tristi*, 2° *Smorfie gaie*, 3° *La Vita e la Favola*, 4° *Ombre cinesi*, cui si aggiunse nel 1926 un quinto volume, intitolato *Specchi*.

Nell'edizione Carabba delle Opere del Bracco, le novelle, sotto il titolo complessivo di *Smorfie tristi e smorfie gaie*, occupano i volumi 16°, 17°, 18°, 19°, 20° e 21° (1935-37).

c) *Poesie dialettali*:

VECCHI VERSETTI, Sandron, Palermo 1910 (contiene poesie e canzonette in napoletano).

VERSI NAPOLETANI, vol. 22° dell'edizione Carabba, Lanciano 1939.

d) *Scritti vari (conferenze, articoli, ecc.):*

SPIRITISMO DI BABY, Napoli, Pierro, 1886 (contiene articoli scritti in occasione della campagna condotta dal Bracco contro lo spiritismo) (ripubblicato in *Tra gli uomini e le cose*).

NEL MONDO DELLA DONNA, edit. Voghera, Roma 1906 (due conferenze: «Le evoluzioni della donna» e «La donna napoletana»).

LO SPIRITISMO A NAPOLI NEL 1886, Perrella, Napoli 1907.

TRA LE ARTI E GLI ARTISTI, Giannini, Napoli 1919 (conferenze ed articoli).

TRA GLI UOMINI E LE COSE, Giannini, Napoli 1921 (conferenze ed articoli).

TRA I DUE SESSI - FIORETTI DI ESPERIENZA, Sandron, Palermo 1921.

COL PERMESSO DEL BABBO, antologia di scritti del Bracco, a cura di Matilde Serao (che scrisse pure la prefazione); Sandron, Palermo 1926; contiene: alcune poesie napoletane, alcune novelle, due conferenze (una tenuta in occasione della commemorazione di Verdi e l'altra per il secondo centenario del Goldoni) ed infine il primo atto della commedia *Il perfetto amore* e tutto il dramma *La piccola fonte*.

B) OPERE SUL BRACCO

a) *Saggi sulla vita e sull'opera:*

G. DE FRENZI: *Roberto Bracco*, «Rassegna Internazionale», III, IX, IV, 15 maggio 1902, pagg. 175-81.

M. MURET: *Jeunes écrivains d'Italie: M. R. B.*, «La Revue», 15 dicembre 1902, pagg. 736-43; ripubblicato nel volume: *La Littérature italienne d'aujourd'hui*, Parigi 1906, pagg. 149-61.

J. DORNIS: *Le théâtre de R. B.*, «Revue Bleue», 6 febbraio 1904, pagg. 189-92 e pagg. 210-14, ripubblicato in: *Le théâtre italien contemporain*, Parigi 1902-03.

B. VILLANOVA D'ARDENGHI: *R. B. - Il teatro di pensiero*, pagg. 61 sgg. del volume: *Il teatro neo-idealistico*, Milano-Palermo 1907.

A. COSTAGLIOLA: *R. B.*, «Nuova Antologia», 16 ottobre 1908, pagg. 570-97.

L. TONELLI: *Appunti critici - R. B.*, «Rivista Teatrale Italiana», maggio-giugno 1910.

A. SARTOLIO: *Teatro femminista*, Torino 1919.

L. MAC CLINTOCK: *The contemporary drama of Italy*, Boston 1920.

L. TONELLI: *Un maestro*, «Rassegna nazionale», 1° marzo 1920.

P. GOBETTI: *B. giornalista*, «Rivista di Milano», vol. 15°, 1922, pagg. 122-27 (oltre che all'attività giornalistica accenna pure a quella teatrale e novellistica, giudicando molto negativamente l'opera del B.).

C. LEVI: *R. B.*, in: *Autori drammatici italiani*, Bologna 1922, pagg. 19 sgg. (Saggio già apparso, in parte, nella rivista «France-Italie», 1° dicembre 1913, 1° gennaio 1914).

L. TONELLI: *R. B.*, «L'Italia che scrive», febbraio 1922, ripubblicato nel volume: *Alla ricerca della personalità*. Saggi di critica militante, serie I, Milano 1923; recensioni più notevoli a questo libro: CAJUNI: «Cultura», luglio 1923, 405-10; POMPEATI: «Marzocco», 24 giugno 1923; GALLICO: «Nuova rivista storica», 1925, 618.

F. BIONDOLILLO: *Il teatro di R. B.*, Palermo 1923 (saggio molto severo e spesso ingiusto verso il B.); recensioni: LEVI: «I Libri del Giorno», 6, 1923, pagg. 309-10, giugno 1923; FILIPPONI: «L'Ora», 22 febbraio 1923.

M. MURET: «Journal des Débats», 5 gennaio 1923.

P. PARISI: *R. B., la sua vita, la sua arte e i suoi critici*, Palermo 1923 (biografia con esame delle opere e frequenti riferimenti a giudizi diversi sul B.); recensioni: DURANTE: « Rassegna », 1925, 33, 150; DI MINO: « L'Orà », 22 aprile 1924; « Italiana » (Bulletin of the American Association of teachers of Italian), maggio 1926.

D. COSTANTINO: *Un artista d'altri tempi (R. B.)*, Catania 1924.

C. RIPELLINO: *B. e Pirandello*, « L'Orà », 29 luglio 1924 (favorevole al B., ma ingiusto verso il Pirandello).

B. BONARDI: *B. e il teatro dell'inespresso*, « Il Lavoro », 29 ottobre 1926.

P. GOBETTI: *B. e Ibsen*, in: *Opera critica*, II, pagg. 41-6, Torino 1927 (giudizio negativo).

B. ALTROCCHI: *B. and the drama of the subconscious*, « North American Review », marzo-maggio 1927.

I. SANESI: *L'opera di R. B. e le sue più recenti pubblicazioni*, « Il Pensiero », 2, 28, 1927.

L. D'AMBRA: *El « caso » politico y literario de R. B.*, « La Nación », 12 giugno 1927.

L. D'AMBRA: *I tre momenti di R. B.*, in: *Trent'anni di vita letteraria*, vol. 3°, Milano 1929.

L. ALTOMARE: *Il teatro di R. B. nella drammatica contemporanea*, Molfetta 1930 (analisi accurata dei drammi del B.).

S. LOPEZ: *Il carteggio di Virgilio Talli, III: Roberto e Dario, ovvero il dramma delle prove*, in: « Illustrazione Italiana », 1930, 57, 2° sem., pagg. 433-35 (sui rapporti del Bracco e del Niccodemi con V. Talli, noto attore e capocornio, quali risultano dal carteggio di quest'ultimo).

B. CROCE: *Letteratura della Nuova Italia*, vol. 6°, cap. 52: *Teatro*, pagg. 207-11, 2ª ediz., Bari 1945.

M. GASTALDI: *Una coscienza: R. B.*, Milano 1945 (riferisce brevemente sulla vita e sulle opere e pubblica 13 lettere scritte dal B. al Gastaldi stesso nel 1929 e 1930, che luneggiano particolarmente l'atteggiamento fermo e coerente tenuto dal B. durante il regime fascista).

U. OJETTI in: *Alla scoperta dei letterati*, Firenze 1946.

C. G. VIOLA: *L'« Inespressione espressiva » di R. B.*, « Il Dramma », 15 maggio 1947, a. 23, n. 37, pagg. 40-2.

R. CRISTALDI: *E forse verrà un giorno...*, Milano 1948 (l'autore ricostruisce in particolar modo gli ultimi anni della vita del B. sulla scorta delle lettere del commediografo a Lucio D'Ambra; parla però anche del periodo anteriore e dell'attività letteraria; alcuni giudizi interessanti sulle opere).

A. DE MARSICO: *Una visita a R. B.*, in: *Voci e volti di ieri*, pagg. 7-17, Bari 1948.

F. FLORA: *R. B.*, « La Rassegna d'Italia », 3, 1948, pagg. 923-38, ripubblicato in: *Saggi di poetica moderna*, pagg. 157-76.

G. FORESTA: *Arte ed umanità nel teatro di R. B.*, « L'Orà », 5 marzo 1949 (sottolinea l'umanità dei personaggi del B.).

G. C. (GIOVANNI CALENDOLI): *Nel decimo anniversario della morte di R. B. - Precursore di Pirandello o Ibsen da Piedigrotta?*, « Teatro-Scenario », 1°-15 aprile 1953, a. 17, n. 7, pagg. 9-10.

b) *Articoli contenenti solo brevi cenni sul Bracco o riguardanti un particolare momento della sua vita:*

E. CORRADINI: *Il segreto di R. B.*, « Marzocco », 1° gennaio 1905.

L. D'AMBRA: *A proposito del « Teatro completo » di R. B.* (primo volume, prime commedie), « Fanfulla della Domenica », 19 settembre 1909.

- B. M.: *La carriera di R. B.*, « Giornale di Sicilia », 18 gennaio 1924.
 C. RIPELLINO: *Una visita a R. B.*, « Giornale d'Italia », 5 marzo 1924 (intervista).
 (Senza firma): *Le ragioni e finalità dell'opposizione costituzionale in una intervista con R. B.*, « Mondo », 5 marzo 1924 (sulla candidatura del B. alle elezioni del 1924).
 A. DE ANGELIS: *R. B.*, in: *Interviste e sensazioni*, pagg. 17-24, Milano 1926 (articolo scritto nel 1923 e contenente ricordi sul B.).
 A. ANIANTE: *Ritratto di R. B.*, « Italia Letteraria », 129, a. 5, n. 36.
 C. MANGANARO: *Vita avventurosa di un grande commediografo: R. B.*, « Carroccio del Sud », n. 1, 1948.
 M. VANI: *B. inedito, Il Paese*, 13 maggio 1948 (sugli ultimi anni del B.; riferisce una lettera del commediografo a Dino Alfieri, Ministro della Cultura Popolare).
 M. VANI: *Fantasmì di mezzanotte*, « Lavoro nuovo », 29 maggio 1948.
 L. GIUSSO: *R. B. todo un hombre*, « Gazzetta del Mezzogiorno », 24 agosto 1948.
 M. ANCONA: *R. B. poeta e commediografo per... pura combinazione*, « Gazzettino della Sera », 23-24 febbraio 1949.
 V. GAUDENZI: *Quanto R. B. soffrì per la libertà e per la verità*, « Domani d'Italia », 1° maggio 1949; lo stesso articolo pubblicato nel « Quotidiano Sardo » del 6 maggio 1949 col titolo: *Libertà e verità nella vita di R. B.*
 F. GERACI: *B.*, « Gazzetta del Mezzogiorno », 20 maggio 1949.
 C. GIACHETTI: *Una necessaria rivalutazione: R. B.*, « Sicilia del Popolo », 7 settembre 1949.
 E. DUSE: *Lettere inedite di R. B. - Tristezza del tramonto*, « Teatro » del 1° dicembre 1950, a. 2°, n. 22, pagg. 11-13.
 O. VERGANI: *Roberto 1920*, « Teatro-Scenario », a. 17, n. 7, pagg. 5-8, 1°-15 aprile 1953 (rievoca una visita fatta al B. insieme con Dario Niccodemi).
 V. PALIOTTI: *« Napoli è tutta 'na canzone » - R. B. diventò poeta « per obbedienza »*, « Candido », 15 aprile 1956.
 V. VIVIANI: *R. B. « napoletano »*, « Il Dramma », maggio 1956, a. 32, n. 236, pagg. 49-50.
 L. PERSONÉ: *Lettere inedite di R. B.*, « L'osservatore politico letterario », luglio 1957, p. 73.

c) *Lavori sui singoli drammi del Bracco:*

- Si possono consultare soprattutto le cronache drammatiche apparse sui vari giornali all'indomani delle rappresentazioni; enumero qui soltanto gli articoli più notevoli e quelli che mi sono stati maggiormente utili:
 su *Maschere*: Tartarin (E. Scarfoglio), « Mattino », 6 maggio 1894;
 su *La fine dell'amore*: Giuliano Sorel (Matilde Serao), « Mattino », 13 maggio 1897;
 su *Il diritto di vivere*: (Anonimo), « Il Piccolo di Trieste », 19 maggio 1900;
 A. Lalia-Paternostro: *R. B.* in: *Studi drammatici*, Napoli 1903, pagg. 103-09; E. Flori in: *Cronache letterarie*, Milano 1907, pagg. 78-80; R. Forster, « Mattino », 31 ottobre 1900;
 su *Uno degli onesti*: R. Forster, « Mattino », 23 ottobre 1900;
 su *Maternità*: g. p. (Giovanni Pozza), « Corriere della Sera », 19 febbraio 1903;
 B. Villanova d'Ardenghi: *Nuove idealità sulla scena italiana - Maternità di R. B.*, « Nuova Parola », aprile 1905, pagg. 278-84; D. Oliva, in: *Il teatro in Italia nel 1909*, Milano 1911, pagg. 148-50;

su *Il frutto acerbo*: R. Foster, « *Mattino* », 21 aprile 1904;
 su *La piccola fonte*: G. Pozza, « *Corriere della Sera* », 22 febbraio 1906; Gaio (A. Orvieto), « *Marzocco* », 10 settembre 1905;
 su *Notte di neve*: D. Oliva, « *Giornale d'Italia* », 31 gennaio 1906;
 su *I fantasmi*: R. Foster, « *Mattino* », 20 novembre 1906; G. A. Borgese: *Donde nacquero* I fantasmi, « *Mattino* », 22 novembre 1906; G. Pozza: « *Corriere della Sera* », 12 marzo 1907;
 su *Nellina*: G. Pozza, « *Corriere della Sera* », 12 febbraio 1908; R. Foster, « *Mattino* », 20 febbraio 1908;
 su *Ad armi corte*: G. Pozza, « *Corriere della Sera* », 15 novembre 1910;
 su *Il perfetto amore*: G. Pozza, « *Corriere della sera* », 20 dicembre 1910;
 su *Il piccolo santo*: G. Ferri, « *Nuova Antologia* », 146, 1910, pagg. 532-37; A. Albertazzi, *Il Soliloquio - Intorno al Piccolo santo di R. B.*, « *Il Marzocco* », 1° gennaio 1911; R. Foster, « *Mattino* », 19 marzo 1912; R. Simoni, « *Corriere della Sera* », 7 aprile 1915, ripubblicato in: *Cronache della ribalta*, Firenze 1927, pagg. 71-79, e in: *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino 1951 sgg., vol. 1°, pagg. 171 sgg.;
 su *Nemmeno un bacio*: D. Lanza, « *La Stampa* », 13 dicembre 1912;
 su *Alessandrone*: R. Simoni, « *Corriere della Sera* », 29 aprile 1915, poi in: *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. 1°, pagg. 200-01;
 su *L'amante lontano*: Tom (E. Checchi), « *Giornale d'Italia* », 19 aprile 1916; g. m., « *Messaggero* », 19 aprile 1916; A. De Vico: *Echi e riflessi della grande guerra nel teatro italiano e francese*, in: *Annuario del Regio Liceo-Ginnasio Vittorio Emanuele II*, Napoli 1930-31;
 su *La principessa*: R. Simoni, « *Corriere della Sera* », 23 maggio 1919, poi in: *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. 1°, pagg. 350-51;
 su *L'uocchie cunzaccate*: R. Foster, « *Mattino* », 19 ottobre 1916; R. Simoni, « *Corriere della Sera* », 11 novembre 1916, poi in: *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. 1°, pagg. 275-76;
 su *I pazzi*: Tom (E. Checchi), « *Giornale d'Italia* », 7 giugno 1922; C., « *L'Orà* », 9 giugno 1922; G. Doria, « *Giornale della Sera* » (di Napoli), 13-14 giugno 1922; E. Scaglione, *Mezz'ora con l'autore dei Pazzi. Don R. B. a Santa Lucia*, « *Il Mondo* », 16 giugno 1922 (intervista); G. Ruberti, « *Giornale d'Italia* », 20 giugno 1922; L. D'Ambra, *Conclusione intorno ai Pazzi di R. B.*, « *Nuova Antologia* », 1° agosto 1922, pagg. 269-79; E. Allodoli, *Vecchio e nuovo teatro*, « *Giornale di Sicilia* », 10 agosto 1922; B. Migliore, *Nella scia di un'aspra polemica*, 23 agosto 1922; (Anonimo): *I Pazzi di R. B. al lume della scienza*, « *L'Orà* », 7 settembre 1922 (riferisce in parte i giudizi degli psichiatri A. D'Urso e L. Bianchi); M. Incagliati, *Perché R. B. non lancia i pazzi alla ribalta. L'arte del teatro e la nuova anima italiana*, « *Giornale d'Italia* », 21 settembre 1922 (intervista); A. Radò, « *Neues Pester Journal* », 15 ottobre 1922; C. Di Mino, « *L'Orà* », 16-17 ottobre 1922; L. Vigo-Fazio: *Il problema della coscienza alla ribalta*; *I pazzi di R. B.*, « *Humanitas* » (Bari), 11 marzo 1923, poi in: *Saggi e discorsi*, Carpi 1926, pagg. 153-66; A. D'Urso: *I pazzi di R. B. al lume della critica scientifica*, « *Mattino* », n. 164, 1922, ripubblicato in opuscolo (8 pagg.), Milano 1937; *I pazzi di R. B.* Giudizi e appunti critici di scienziati e cronisti, Palermo 1932 (raccolge una sessantina di giudizi su *I pazzi*, in parte scritti dopo la pubblicazione in volume, in parte dopo le rappresentazioni napoletane del 1929; alcuni articoli sono riportati quasi per intero, di altri sono dati soltanto estratti, talvolta limitati a poche frasi; fra l'altro, è ripubblicata interamente una lettera aperta dello psichiatra Leonardo Bianchi al Bracco, già apparsa sul « *Giornale d'Italia* », e quasi interamente articoli di R. Simoni nel « *Corriere della Sera* », di A. D'Urso nel « *Mattino* » [cit.], di B. Brunelli ne « *Il Veneto* »,

di C. Levi ne « Il Nuovo della Sera », di E. Allodoli nel « Giornale di Sicilia » [cit.], di L. D'Ambra nella « Nuova Antologia » [cit.], di C. di Mino ne « L'Ora » [cit.], di M. Muret nel « Journal des Débats », ecc.; fra gli articoli apparsi dopo la rappresentazione sono citati ampi passi di: S. Procida, nel « Mezzogiorno », R. Forster, nel « Mattino », P. Capasso, nel « Pensiero sanitario », ecc.; sono inoltre citati brani del saggio di L. Altomare sul B., cit.); R. Simoni, « Il Dramma », 1° marzo 1947, a. 23, n. 31-32, pag. 85 (dopo la ripresa del lavoro a Milano nel 1947); M. Vani: *I pazzi non sono pazzi*, « Corriere di Napoli », 22 marzo 1949.

Per la polemica D'Ambra-Tilgher intorno a *I pazzi*, cfr.:

A. Tilgher: *I pazzi di R. B.*, « Il Mondo », 8 giugno 1922; L. D'Ambra: *Una lettera aperta ad Adriano Tilgher. A proposito de I pazzi di R. B.*, « L'Epoca », 13 giugno 1922; A. Tilgher: *Autodifesa di un critico*. Risposta a Lucio D'Ambra, « Il Mondo », 14 giugno 1922; L. D'Ambra: *Seconda « lettera aperta » ad A. Tilgher*, a. b. c. d. e., « L'Epoca », 16 giugno 1922; A. Tilgher: *Polemiche teatrali*. Seconda risposta a L. D'Ambra, « Il Mondo », 17 giugno 1922; L. D'Ambra: *La polemica sul teatro « vecchio » e « nuovo »*. Terza « lettera aperta » ad A. Tilgher, « L'Epoca », 20 giugno 1922; A. Tilgher: *Polemiche teatrali*. Terza risposta a Lucio D'Ambra, « Il Mondo », 22 giugno 1922; A. De Donno: *In margine alla polemica D'Ambra-Tilgher. Alla ricerca del nuovo teatro*, « Voce repubblicana », 23 giugno 1922; F. M. Martini: *A proposito di una polemica teatrale. Un passo indietro?*, « La Tribuna », 18 giugno 1922 (a L. D'Ambra); L. D'Ambra: *Polemiche d'arte. Il teatro « vecchio » e « nuovo »*. Risposta a F. M. Martini, « L'Epoca », 21 giugno 1922.

d) Saggi sulle opere minori del Bracco:

L. CAPUANA: *R. B. novelliere*, « Nuova Antologia », 1° novembre 1909, pagine 48-56.

F. GERACI: *R. B. novelliere*, « Fanfulla della domenica », 7 maggio 1916.

P. PANCRAZI: *Racconti e novelle dell'Ottocento*, Firenze 1939 (è un'antologia, in cui è accolta anche una novella del B., *Il nottambulo*, alla quale il Pancrazi fa precedere brevi cenni sul B. e sulla sua attività novellistica).

L. L. RUSSO: *L'arte dialettale di R. B.*, Palermo 1912.

R. BRACCO: *R. B. musicista*, « L'Ora », 18 marzo 1932: lettera aperta del B. a E. A. Mario, in cui egli riferisce che, fra le molte sue attività, aveva pure avuto occasione di musicare due canzoncine, *La Frangetta* e *O munno a' smerza* (Il mondo a rovescio).

P. GOBETTI: *B. giornalista*, « Rivista di Milano », vol. 15°, 1922, pagg. 122-27.

C.: *A proposito di un libro di R. B.*, « L'Ora », 31 marzo 1922 (su *Tra i due sessi*).

CURRICULUM VITÆ

Ich, Antonio Ernesto Stäuble, Bürger von Sulz (Aargau), bin am 24. Oktober 1933 als Sohn von Oscar Stäuble, Direktor beim Elektrizitätswerk, und von Italia Ida Stäuble Tron in Bordighera (Italien) geboren. Ich besuchte die Primarschule in Bordighera und das Gymnasium in Ventimiglia; im Juli 1951 bestand ich in Sanremo die Maturitätsprüfung (Typus A).

Hierauf begann ich an der Universität Basel Philologie (Italienisch, Französisch und Latein) zu studieren. Vom Wintersemester 1951-52 bis Ende Wintersemester 1952-53 war ich in Basel immatrikuliert; ich studierte dann im Sommersemester 1953 in Heidelberg und im Studienjahr 1953-54 an der Sorbonne in Paris. Vom Wintersemester 1954-55 bis Ende Sommersemester 1956 studierte ich wieder in Basel; im Studienjahr 1956-57 besuchte ich Vorlesungen in Florenz, wo ich aber den grössten Teil meiner Zeit meiner Dissertation widmete.

Im Herbst 1955 bestand ich in Basel den ersten Teil der Oberlehrerprüfung in Latein (drittes Fach mit den Anforderungen der Mittelstufe), im Herbst 1957 das fachwissenschaftliche Oberlehrerexamen in Italienisch und Französisch. Nach Abschluss der praktischen Ausbildung am Kantonalen Lehrerseminar bestand ich im Frühling 1958 die pädagogischen und praktischen Prüfungen und erwarb das Diplom für das Lehramt an Schulen oberer Stufe. Das Doktorexamen in den Fächern Italienische Philologie, Französische Philologie und Lateinische Philologie bestand ich am 18. Dezember 1957. Seit dem Beginn des Schuljahres 1958-59 bin ich am Humanistischen Gymnasium, am Mädchengymnasium und an der Mädchenoberschule in Basel als Vikar mit festem Pensum tätig.

Vorlesungen und Uebungen besuchte ich: in Basel: bei den Herren Proff. Blin, Bloch, Fuchs, Gantner, Jaspers, Merian, Rousset, Schefold,

von Wartburg, Zamboni und bei den Herren Drs. Colón, Gossen, Kempf, Quinche, Reinhard, Wiesmann: in Heidelberg: bei den Herren Proff. Hess, Hupfeld, Meier, Meister, Metzke, Mönch, Pöschl und bei den Herren Drs. Fricker, Nagel, Schneeble; in Paris: bei Frau Léon, Frau Mercier und bei den Herren Proff. Adam, Bédarida, Boyancé, Cordié, Fouché, Grimal, Guyard, Nadal, Lebègue, Saulnier; in Florenz bei den Herren Proff. Contini, De Robertis und Migliorini. Allen, sowie Herrn Dr. Bonalumi, der als Korreferent amtiert hat, bin ich zu grossem Dank verpflichtet.

Ganz besonders möchte ich Herrn Professor Zamboni für den steten, wohlwollenden Beistand während der Entstehung dieser Arbeit und für die freundlichen Hinweise und Ratschläge, mit denen er meine Untersuchungen gefördert hat, meinen aufrichtigsten Dank aussprechen. Auch den Herren Proff. Blin, Fuchs und von Wartburg, die lange Jahre hindurch meine Studien wohlwollend geleitet haben, möchte ich besonders danken. Eine grosszügige Beihilfe zum Druck dieser Arbeit ist mir vom Dissertationenfonds des Rektors gewährt worden; dem Rektor der Universität Basel, Herrn Prof. Dr. Paul Huber, danke ich auch an dieser Stelle recht herzlich.

STAMPATO NELLO
STABILIMENTO
ILTE - INDUSTRIA
LIBRARIA TIPOGRAFICA
EDITRICE - TORINO
CORSO BRAMANTE, 20
IL 7 GENNAIO 1959

